


SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
ET
VE RI TS
CHRISTO ECCLESIAE

Goethe-Studien

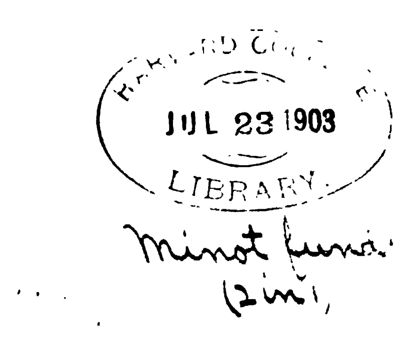
von

Max Morris.

Erster Band.

Zweite veränderte Auflage.

Berlin.
Verlag von Conrad Skopnik.
1902.



Druck von A. Pabst in Königsbrück.

Erich Schmidt und Otto Pniower

zugeeignet.

Vorwort.

Die zweite Ausgabe meiner Goethe-Studien ist um eine Anzahl von Arbeiten vermehrt, die inzwischen in verschiedenen Zeitschriften — Euphorion, Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen, Chronik des Wiener Goethe-Vereins, Goethe-Jahrbuch — erschienen sind. Durch die freundlich gewährte Erlaubnis zur Aufnahme einiger Stücke, deren Schutzfrist noch nicht abgelaufen ist, haben mich die Verleger der drei erstgenannten Zeitschriften zu lebhaftem Danke verpflichtet. Einige bisher noch ungedruckte Aufsätze sind im Inhaltsverzeichnis mit einem * bezeichnet.

Das schon früher Veröffentlichte erscheint hier durchweg umgearbeitet. Besonders bei einigen meiner Erstlingsarbeiten fand ich reichliche Veranlassung, einen Satz aus Quintilian zu beherzigen, den sich der junge Goethe in den Ephemerides notiert hat, und auf den er noch ein halbes Jahrhundert später (II, 6, 133) anspielt: Omnia enim nostra dum nascuntur placent, alias nec scriberentur. Sed redeamus ad judicium, et retractemus suspectam facilitatem.

In einigen Fällen musste ich aber auch ablehnender Kritik gegenüber bei meinen Aufstellungen verharren. Das gilt besonders von den im zweiten Bande gebotenen Lösungen für das Märchen der Unterhaltungen und für die Weissagungen des Bakis. Die geringe Gunst, die

diesen Versuchen zu Teil geworden ist, hat mich zu einer möglichst unbefangenen Nachprüfung veranlasst, aber in der Hauptsache kann ich hier nur das, was ich so deutlich vor mir sehe, aufs neue kundgeben, nach den Worten Goethes: „Ein entschiedenes Aperçu ist wie eine inoculierte Krankheit anzusehen: man wird sie nicht los bis sie durchgekämpft ist.“ Um nun also diese Dinge „durchzukämpfen“, habe ich die Beweisführung mit der mir möglichen Sorgfalt umgearbeitet und ich wünsche diesem ernstlich gemeinten Versuche, zwei alte Rätsel zu lösen, nun auch eine ernstliche Prüfung.

Goethecitate beziehen sich hier, wenn nichts anderes angegeben ist, immer auf die Weimarische Ausgabe. Die zweite bis vierte Abteilung dieser Ausgabe ist mit römischen, Band und Seite sind mit arabischen Ziffern bezeichnet.

Charlottenburg, im März 1902.

Max Morris.

Inhalt.

Die Form des Urfaust.

Mit Gottsched beginnt ein bewusstes Ringen nach dem deutschen Drama. Dass man dabei ausländischen Vorbildern folgen müsse, schien selbstverständlich, und die Frage war nur: Franzosen oder Engländer, Alexandriner oder Blankvers, regelmässiges oder freies Drama? Man fühlte wohl, dass es sich hier um eine grosse Angelegenheit der nationalen Kultur handelte. Es werden Preise ausgesetzt, und der Faden der theoretischen Erörterung reisst nicht ab. In dem Kampf zwischen Alexandriner und Blankvers giebt es ein Zwischenstadium, in dem der Alexandriner schon unterlegen und doch der Blankvers noch nicht durchgedrungen ist. In dieser Periode herrscht die obligate Prosa, nicht aus freier, künstlerischer Wahl, sondern in Ermangelung eines anerkannten Dramastils. Lessings ganze dramatische Thätigkeit bis zum Nathan, Gerstenbergs Ugolino, die Dramen der Stürmer und Dränger fallen in diese Periode. Goethe repetiert diese Entwicklung für sich; er geht mit dem Götz vom Alexandrinerstück zur Prosa über. In der inneren Form ist Götz eine Nachahmung von Shakespeares Historien, aber in der äusseren Form scheidet sich Goethe hier bewusst von Shakespeare, bei dem es ja kein reines Prosadrama giebt. Er lehnt also den Blankvers, in dem er übrigens in Leipzig gelegentliche schülerhafte Versuche gemacht hatte, einstweilen noch ab. Während aber Lenz, Klinger und Wagner ohne Schwanken am naturalistischen Prosadrama festhalten,

das der Masslosigkeit und dem Eigenwillen bequem nachgiebt, tastet Goethe weiter nach einer künstlerischen Dramaform. Von dem siegenden englischen und dem unterliegenden französischen wendet er den Blick zu dem vergessenen deutschen Drama, zu seinen rohen, unverbildeten, entwicklungsfähigen Anfängen, zu dem Budenspiel in Knittelversen. Er findet erstaunt und vergnügt bei Hans Sachs echte kleine naive und wirksame Dramen.

Was ist nun die Eigenart eines solchen Budenspiels?

Ein einfacher menschlicher Vorgang, ein kleines interessantes Geschehnis, ein Schwank, eine Fopperei, eine Ueberlistung des Dummen durch den Klugen wird zeitlos und ortlos hingestellt. Wir fragen nicht, an welchem Orte und zu welcher Zeit sich das begeben hat: es hat sich nicht begeben, es begiebt sich jetzt, vor uns. Das echte Budenspiel hat kein Verhältnis zur Geschichte und zu weiteren geographischen Gebieten; es wurzelt vielmehr in der lebhaft erzählten Anekdote. Die auftretenden Persönlichkeiten werden vom Hörer im Momente ihres Erscheinens durch eine Anzahl supplierter Züge zu runden Figuren ergänzt, weil sie typische Vertreter ihres dem Hörer wohlbekannten und geläufigen Standes sind: der Bauer, die Bäuerin, der Pfarrer, der fahrende Schüler. In einer solchen auf den einfachsten Voraussetzungen aufgebauten Welt ist man schnell zu Hause. Ein einleitender Monolog giebt die Situation naiv informatorisch an und mit einem Dutzend Verse ist das Spiel in Gang gebracht. Ein Ortswechsel ist für die einfache Handlung oft nicht nötig; aber er wird auch nicht gescheut und auf unschuldige Weise bewirkt: der Bauer sagt, dass er sich nun in die Stadt begiebt, er tritt ab, die Bühne bleibt einige Augenblicke leer, und wenn der Bauer nun wieder auftritt, so hat er den Weg zurückgelegt und wir sind in der Stadt. So geschieht nun die Handlung vor unseren Augen in Hin- und Widerrede bis zum vergnüglichen Schluss.

Beim Lesen von Hans Sachsens Fastnachtspielen

empfand Goethe, dass mit dieser einfachen, ja rohen Technik die eigentliche dramatische Wirkung merkwürdig sicher erreicht wird: der Vorgang drückt sich mit zwingender Gewalt ein, man kann gar nicht anders als ihm folgen. Bei einem Drama von Corneille, Racine, Voltaire geschieht es dem Leser, ja selbst dem Hörer überaus leicht, dass er geistig einschläft; die Handlung nimmt ihn nicht mit, er sieht oder hört nur noch Worte. Das liegt einmal daran, dass die klassischen Dichter der Franzosen in der That streckenweise Worte statt der Handlung geben; sie sind durch die Tradition ihrer Bühne genötigt, ihr Stück mit Prunkreden und glänzenden Antithesen auszustatten; „le fameux discours" gehört zu den obligaten Erfordernissen, die sie ihrem Publikum zu bieten haben. Aber auch wo sie die Handlung vorwärts bringen wollen, geht das nicht so leicht und sicher von statten wie im Budenspiel. Hans Sachs kann das besser als viele Kunstdichter. Der naive einfache Mensch hat auf diesem Gebiete einen unendlichen Vorzug: ihm ist die Gabe, einen Vorgang dramatisch zu schauen und wiederzugeben, ohne Weiteres verliehen. Im Verkehr mit Menschen, die keine Bücherbildung haben, gewahrt man leicht, dass sie die Dinge dramatisch sehen. Wollen sie einen Vorgang erzählen, so löst er sich ihnen in Hin- und Widerrede auf, die sie mit eingeschobenem „sagt er" unmittelbar wiedergeben. Diese naive Fähigkeit der dramatischen Vergegenwärtigung wird durch Kultur und Zucht des Geistes — einige wenige geniale Individuen ausgenommen — geschwächt; sie ist bei Hans Sachs, wenn er auch ein gewaltiger Leser war, stärker als bei vielen Kunstdichtern.

Nun geht aber auch im modernen Hörer oder Leser des Budenspiels eine glückliche Veränderung vor sich. Diese harmlosen Gebilde erwecken durch eine zarte Suggestion auch in uns das Kind, den einfachen, willig und fröhlich sich den Vorgängen hingebenden Menschen, der durch eine künstliche Kultur zurückgedrängt, aber nicht ertötet ist. Goethe sah hier Wirkungsmöglich-

keiten, die es zu ergreifen und auszubeuten galt. Er erkannte im Budenspiel eine gesunde, lebendige Form. Hier war das selbständige deutsche Drama in bescheidenem Zuschnitt in Erscheinung getreten, aber die Gebildeten schauten vornehm darüber hin. Noch nie hatte jemand den Einfall gehabt, hier anzuknüpfen, dieses Gebilde aus der beschränkten Sphäre herauszuheben und zum Ausdruck ernsthafter geistiger Tendenzen zu verwenden. Dieser geniale Griff war Goethe vorbehalten. Er verwendet den Rahmen des Budenspiels zur Satire, deren einfachsten Fall wir in der direkten Satire haben. Es wird eine mit Namen genannte Person, z. B. Bahrdt, mit den grossen Gestalten zusammengebracht, die er unzulänglich dargestellt hat, wobei der Contrast, das Entsetzen des deutschen Litteraten über diese Erscheinungen, die er sich so ganz anders gedacht hat, von der stärksten komischen Kraft ist. Ohne Verwendung der Budenspielform liegt das gleiche Aperçu bei „Götter, Helden und Wieland“ zu Grunde.

Eine zweite, höhere Form ist das Maskenspiel. Der zu Verspottende erscheint maskiert, in ein fingiertes Medium versetzt, wo sein Name und seine äusseren Lebensverhältnisse aufgegeben und nur die wesentlichen Eigentümlichkeiten beibehalten sind, die den Gegenstand der Verspottung oder humoristischen Darstellung ausmachen. In solchem Maskenspiele wird Herder als Satyros, Leuchsenring als Pater Brey, Goethe als Hanswurst dargestellt. Im Satyros haben wir schon eine Erweiterung des einfachen Budenspielrahmens. Die Grösse der satirisch dargestellten Persönlichkeit führt dazu, dass hier Töne erklingen, die das enge Band des Knittelreimpaars zuweilen sprengen; es erscheinen vereinzelt compliciertere Reimstellungen, und der Ton schlägt wiederholt teils nach der Oper (Vers 321 ff., 355 ff., 409 ff.), teils nach dem Dithyrambus um (Vers 249 ff.).

Das Jahrmarktsfest hält sich in der Form wieder streng im Rahmen des Budenspiels, aber der Gehalt bekommt eine unendliche Tiefe, indem sich im Ganzen

des Jahrmarkts das ganze deutsche Litteraturtreiben spiegelt. Statt der Einzelmaskierung, die, wie Düntzer und Herrmann gezeigt haben, hier nicht vorliegt, haben wir eine Gesamtmaskierung.

Neben dieser Reihe läuft eine andere. Goethe versucht das Budenspiel zum Ausdruck positiver geistiger Tendenzen zu gestalten. Künstlers Erdewallen und Künstlers Vergötterung sind zwei ganz kurze Knittelversdramen von einfachster Technik, in denen Goethe seine eigenen Lebenserwartungen ausgestaltet. An Kestner, 11. Januar 1773: „Ich bin sehr Künstler jetzt." An Sophie La Roche, 20. November 1774: Heut schlägt mir das Herz. Ich werde diesen Nachmittag zuerst den Oel Pinsel in die Hand nehmen! — Mit welcher Beugung, Andacht und Hoffnung, drück ich nicht aus, das Schicksal meines Lebens hängt sehr an dem Augenblick." Seine Betrachtungen über Leben, Leiden und Seligkeit des Künstlers gestaltet er schlicht und ernst in den zwei Miniaturdramen.

So hatte Goethe die überkommene Form mannigfach hin und her gewendet, er hatte sie zum Gefäss der Satire wie zur Aufnahme seiner gestalteten Zukunftsträume gebraucht, aber den einfachen Rahmen im wesentlichen bestehen lassen. Es sind sämtlich kurze Stücke, die in einfachster Technik sich rasch abspielen; eine breitere, anspruchsvollere Darstellung von Welt und Leben, ein grosser Stoff liess sich in dem unveränderten Rahmen nicht gestalten. In Goethe rangen aber weltumspannende Stoffe nach Gestaltung. Zuerst historische Entwürfe: Götz, Sokrates, Cäsar, Mahomet. Er nimmt die Form dafür aus Skakespeares Historien unter Ausschluss des Blankverses und gestaltet den Stoff in Prosa als eine freie Folge von Bildern, wobei längere, künstlerisch herausgearbeitete Scenen mit ganz kurzen Momentdarstellungen wechseln. Ueber Zeit und Ort wird beliebig verfügt. Nur im Mahomet haben wir den merkwürdigen Versuch, aus zwei sehr verschiedenen Vorbildern eine neue Dramaform zu gewinnen. Hier treten

zwischen den Elementen dieser Goetheschen Historienform grosse monologische Ergüsse auf, die unter bewusster Anlehnung an Pindar in freien Rhythmen dahinfliessen. Und nach diesem Versuch, in dem der prosaische Dialog mit den monologischen Rhapsodien allerdings seltsam contrastiert, wagt er folgerichtig das Unternehmen eines rein pindarischen Dramas in freien Rhythmen: Prometheus. Inzwischen hatte er die Handhabung des Budenspiels in mannigfachen satirischen und positiven Probestücken ausgebildet, und nun, nach so vielen tastenden Versuchen, erfolgt das grosse Aperçu: Goethe unternimmt es, das von den Zeitgenossen verachtete, von ihm für die lebende Litteratur wieder entdeckte und aus seiner Vergessenheit herausgehobene Budenspiel unter Aufnahme shakespearischer, pindarischer und singspielmässiger Elemente zur Grundlage des grossen Dramas zu machen, nach dessen Form die deutsche Litteratur seit einem halben Jahrhundert so dringend suchte. Gleichzeitig und in engster Verbindung damit macht er die deutsche Form der Schwankerzählung in Versen zur Grundlage eines Epos, das in leichten Knittelversen die höchsten Angelegenheiten der Menschen behandeln, Erhabenes und Kleines in Begeisterung, Satire und Komik zu einem wundersamen Ganzen verschmelzen soll. Faust und der ewige Jude haben ihre litterarische Basis in Hans Sachsens Fastnachtspiel und in seiner Schwankerzählung.

Der Fauststoff war Goethe in der dem Budenspiel nahe verwandten Form des Puppenspiels bekannt geworden, aber auch ohne das wäre Goethe durch die dargelegte consequent vorschreitende Entwicklung dazu geführt worden, das Budenspiel zur Grundlage eines grossen Dramas zu machen.

Diese deutsche Renaissance, wie sie der junge Goethe bewusst anbahnt und durchführt, verwendet also als das normale poetische Ausdrucksmittel den Knittelvers. Damit ist der Stilcharakter der neuen Dichtung schon festgelegt. Die anspruchsvollere Form des Blank-

verses verführt durch den Zwang der regelmässig wechselnden Hebung und Senkung leicht zu getragener, von dem frischen Flusse der Wirklichkeit weit abführender Behandlung. Um das feste Metrum zu füllen, sieht sich der Dichter zum Missbrauch des schmückenden Adjektivs, zur Dehnung des einfachen Satzes gedrängt, und dieser gleichmässig getragene und gehobene Ton begünstigt die Entfaltung der Sentenz.

Ganz anders der Knittelvers. Er ist viel freier in seinem Bau und schmiegt sich deshalb der Sprache des wirklichen Lebens vollkommener an. Die kurzen Zeilen drängen zu einfachen, schmucklosen, kräftigen Sätzen. Der Knittelvers kam dem Bedürfnis eines Widerstands gegen zerfliessende Breite in der Poesie entgegen. wie ihn gleichzeitig Lessing durch knappe, spitze Behandlung seiner Prosa in der Emilia Galotti übte. Die Gefahr des Knittelversstils liegt in der Hinneigung zum Platten und Niedrigen. Das war ja gerade das Odium, unter dem die Knittelversdichtung fast zwei Jahrhunderte gestanden hatte: dem akademisch-rhetorischen Kunstdichter galt diese Form für pöbelhaft, nur zu niedrigen Schwänken, Gelegenheitscarmina und dergleichen tauglich. Goethe begegnet dieser Gefahr auf eine freilich nicht von Jedermann nachzuahmende Weise: er füllt die derbe, einfache Form mit Geist, Gehalt und Grösse, er macht sie zum Ausdruck von Satire und Empfindung. Indem die Gestalten seiner Budenspiele anscheinend arglos sich selbst exponieren, tragen sie ihre eigene Satire vor. Z. B. Bahrdt:

> Da kam mir ein Einfall von ohngefähr
> (sein geschrieben Blatt ansehend)
> So redt' ich wenn ich Christus wär.

Er „bohrt sich selbst einen Esel und weiss nicht wie.“ Noch wirksamer ist die zweite Art, wie der Knittelvers gehoben wird: in ihm spricht sich unschuldige, herzliche Empfindung aus (Psyche im Satyros, Gretchen), das Pathos einer starken, männlichen Seele (Satyros,

Faust), endlich Witz und geistvoll schneidende Kritik (Mephisto).

Der zum Natürlich-Niedrigen neigende Knittelvers erhält also die ihm so nötige Beschwingung durch herzlichen oder bedeutenden Inhalt. Das Unschuldig-Herzliche erscheint in dieser einfachen Form um so glaubhafter und rührender. Der Dichter kann hier aus dem reichen Quell schöpfen, wie er aus dem Munde von Kindern, liebenswürdigen Mädchen, einfachen und natürlichen Menschen fliesst und nur einiger Auslese und Nachhilfe bedarf, um als goldklare Poesie zu erscheinen. Und das Bedeutende, Gedankenreiche, pathetisch oder satirisch geprägt, wirkt im Knittelvers durch Contrast mit der anspruchslosen Form überaus reich; man empfängt den Eindruck, als ob diese Dinge improvisiert und also aus einer unendlichen Fülle heraus entstanden sind.

So legt Goethe in sein Budenspiel einen Reichtum, den der überkommene bescheidene Rahmen nicht ohne weiteres fassen kann. Er macht nun diesen Rahmen durch zwei Kunstmittel für seine grössere Bestimmung tauglich: durch vertiefende Dehnung und durch Einfügung anderweitiger Formelemente. Zunächst betrachten wir den Vorgang der Dehnung.

Fausts Monolog ist aus dem naiven Expositionsmonolog erwachsen, mit dem Hans Sachsens Budenspiele beginnen. Aber nach den ersten informatorischen Versen schlägt der Ton um; der Akteur, der die Zuschauer über die Prämissen informiert, verwandelt sich in einen Menschen, der sein Inneres in leidenschaftlichem Selbstgespräch ausströmt, der sich vor unseren Augen bereitet, die Geister zu beschwören und sich über die Grenzen des Irdischen hinauszuheben, der in seine menschlichen Schranken zurückgewiesen zusammenbricht. Der naive Informationsmonolog hat sich zu einem gewaltigen Monodrama entfaltet, aber seine ersten Zeilen bezeugen in aller Treue und Unbefangenheit die bescheidene Herkunft des Faustmonologs.

Ebenso wie Faust führt sich auch Marthe bei ihrem ersten Auftreten ganz Hanssachsisch ein.

Gott verzeihs meinem lieben Mann
Er hat an mir nicht wohl gethan
Geht da stracks in die Welt hinein
Und lässt mich auf dem Stroh allein.

Zur Vergleichung folgen hier zwei ganz entsprechende Informationsmonologe aus Hans Sachs.

die jung witfraw Francisca:

Mein lieber gemahel, den ich het,
Der mich aůch herczlich lieben thet,
Ist laider mir kürczlich gestorben.

der farendt Schuler im Paradeiss:

Die Pewrin gehet ein unnd spricht:
Ach wie manchen seufftzen ich senk,
Wenn ich vergangener zeit gedenk,
Da noch Lebet mein erster Man,
Den ich ye lenger lieb gewan,
Dergfeich er mich auch wiederumb,
Wann er war einfeltig und frumb.
Mit jm ist all mein frewdt gestorben.

In Mephisto's Gespräch mit Marthe folgt dann freilich ein überlegenes Spiel der Katze mit der Maus, das weit über Hans Sachsens Technik und Seelenkunde hinausreicht.

So hat der überlieferte Rahmen durch Dehnung der unschuldig kurzen Scenen des Budenspiels, durch ernstliche Zeichnung menschlicher Leidenschaften, durch künstlerische Gruppierung der Personen, wie sie die Gartenscene zeigt, schon ein sehr verändertes Aussehen erhalten. Nun aber dringen noch fremde Elemente ein, damit ein Weltbild zum Ausdruck gelangen könne.

Die Gretchentragödie rollt in einer Folge von Bildern vor uns ab, unter freier Verfügung über Ort und Zeit. Das ist Shakespeares Technik, wenigstens wie sie der junge Goethe verstand und im Götz noch viel freier geübt hatte. Im Urfaust werden die Scenen durch Begrenzung in einem einheitlichen Stadtbilde zusammengehalten, und die Wirkung ist wohlthätiger als

im Götz oder gar bei Lenz, der uns öfters auf einer Druckseite in drei verschiedene Städte führt. Und nicht nur die gar zu grossen Anforderungen an den Raumsinn des Lesers sind hier vermieden; die Reihe der Gretchenscenen wird auch durch die Einheit des Interesses zusammengehalten, sie schliesst sich zu einer unlösbar zusammenhängenden Kette durch die in unerhörter Steigerung vor uns sich vollziehende Entfaltung eines Menschenschicksals: Annäherung eines stattlichen fremden Mannes, Bekanntschaft, Unruhe, Liebe, Hingebung, Folgen, Angst, Verzweiflung, mitverschuldeter gewaltsamer Tod der Mutter. des Bruders, Flucht, Umherirren, Kindesmord, Einkerkerung, Tod von Henkers Hand. In solcher unerbittlicher Entrollung eines Menschenschicksals folgt Goethe hier Shakespeare.

Auch auf die äussere Form wirkt Shakespeare, vor allem auf den Wechsel von Vers und Prosa. Während die Versscenen auf Hans Sachs ruhen, weht in den Prosascenen der Hauch des englischen Dramas. Goethe verwendet die Prosa in Auerbachs Keller, um das Vulgäre, und in den beiden Schlussscenen, um ungeheure, entfesselte Leidenschaft darzustellen. Der Urfaustdichter will also von den Regionen, wo das plumpe, platte Behagen zu Hause ist, durch die ganze Scala menschlicher Empfindungen bis zum Grässlichen hinaufsteigen. Die beiden Extreme giebt er in Prosa. Das eine sinkt unter das Niveau, wo der Vers menschliches Wesen in Schönheit oder Komik spiegelt, das andere sprengt die Fessel des Verses.

Also das Niedrige und das Entsetzliche erscheint in Shakespearischer Prosa; in den dazwischen liegenden Regionen herrscht der Knittelvers. Die Schraubereien behaglicher Genossen in Auerbachs Keller sind den Falstaff- und Merkutioscenen nachgeahmt, in der Wutscene „Faust, Mephistopheles“ geben für die Centnerworte, für den Ton von rasendem, überschäumendem Hass und Wut die entsprechenden Scenen im Othello und Lear das Vorbild, und in der Kerkerscene ist die rührende

Gestalt des lieblichen, zerstörten Mädchens, wie sie in sanftem Wahnsinn Lieder singt, nach dem Muster von Ophelia gebildet.

Nun giebt es aber noch eine weitere Abweichung von der Mittellage der Empfindung, wofür ebenfalls die Sprengung des Verses erforderlich wird und wofür sich doch Prosa gar nicht eignet: die Zustände höchster Begeisterung und Ekstase. Für diese verwendet der Urfaustdichter freie Rhythmen in bewusster Anlehnung an Pindar. Wir haben solche Stellen in dem Moment, wo Faust die Annäherung des Erdgeistes ahnt (116 ff.) und in Fausts Glaubensbekenntnis (1130 ff.). Und auch die Seelenqualen Gretchens in der Domscene, alternierend mit dem schauerlichen Raunen des bösen Geistes und dem aufwühlenden Orgelton und Chorgesang, entziehen sich dem Niveau des Knittelverses und fordern freie Rhythmen.

Eine letzte Ausweichung aus dem Rahmen des Budenspiels haben wir in den liedmässigen Elementen. Dass die Zecher und Mephisto in Auerbachs Keller, dass Gretchen in ihrer Kammer und im Kerker Lieder singen, stellt noch kein Abgehen vom Ueberkommenen vor. Wenn aber Gretchen am Spinnrocken und im Zwinger vor dem Bilde der Mater dolorosa ihre Unruhe, Sehnsucht, Verzweiflung in Liedform ausströmt, so handelt es sich um bewusste Einführung eines neuen Wirkungselements in das Drama. Goethe stellt im Urfaust Jammer und Verzweiflung beim Manne in wuchtigen, keulenartig fallenden Prosaworten dar; für die entsprechenden Empfindungen Gretchens hat er in der Domscene freie Rhythmen, in den genannten beiden Monologen liedmässiges Ausströmen nach Art des Singspiels oder der Oper.

Goethe behandelt also den Knittelvers als die Grundlage, in der menschliche Art und Empfindung sich ausdrückt. Fällt sie unter das Mittelniveau, so tritt Prosa ein; erhebt sie sich darüber, so erscheint je nach der Art der Ausweichung Prosa, freie Rythmen oder

die an der Grenze des Gesanges stehende lyrische Deklamation. So ist das complexe Gebilde, das uns als Urfaust entzückt, in dem kunstmässigen Streben zu Stande gekommen, dem deutschen Drama eine Form zu finden, und alles Unregelmässige darin hat seine Regel.

Swedenborg im Faust.

Die Geisterwelt des Faustdramas lässt sich nicht in einem sauberen System darstellen. Goethe hat in den auf einander folgenden Stadien der Produktion bei den allerverschiedensten Stellen Anlehnung gesucht, wohl bewusst, dass die Bildung von Mythen nur naiven Zeiten und Menschen gehört, und dass dem mit der Bildung dreier Jahrtausende belasteten modernen Dichter die Aufgabe zufällt, überkommene Mythen wieder einzuschmelzen, zu läutern und in neuen, reineren poetischen Gebilden auszuprägen.

Der junge Goethe wird von solchen Aufrührern wider die Gottheit, wie Prometheus, Faust und — mit gewissen Einschränkungen — der ewige Jude sind, unwiderstehlich angezogen und bemächtigt sich in leidenschaftlichem Anlaufe des gewaltigen Stoffes, aber mit jedem Schritt vorwärts türmen sich in solchen Dichtungen die Schwierigkeiten. Das Problem zu stellen und die wahlverwandten geistigen Titanen den oberen Mächten den Kampf ansagen zu lassen, das vermag er; aber die Lösung, den Ausgleich zwischen Titan und Gottheit, hat der junge Goethe in keiner dieser Dichtungen geleistet. Im Faust hat er es nicht einmal bis zur vollständigen Fragestellung gebracht. Den Teufel und den Teufelspakt mythengerecht und zugleich modern darzustellen, das gelang ihm nicht, und so liess er die grosse Lücke und schuf, was ihm zu schaffen möglich war: Schülerscene, Auerbachs Keller, Gretchen. Wie

er nun in den neunziger Jahren ernstlich an die Füllung der Lücke geht, hören wir fortwährend seine Klagen über den barbarischen Stoff, das heisst den Teufelspakt. Er hilft sich, indem er auf Cellinische Weise einen Satz zinnerner Teller in den Guss wirft (an Charlotte Schiller, den 21. April 1798) und neue Mythen hineinzieht. 1797 eignet er die Hiobsfabel dem Faustdrama an und gewinnt so für den Teufel eine sichere Stellung in der Geisterwelt. Im August 1799 liest er Miltons verlorenes Paradies und fasst den Plan, Miltons Hierarchie des Bösen in die Faustdichtung hineinzuschmelzen; er schafft die Satansscene und gründet auf Miltons Anschauungen vom Chaos, das zwischen Hölle und Erde liegt, den Plan eines Epilogs im Chaos auf dem Wege zur Hölle. Im Fortgange der Faustdichtung wird dann die griechische Mythologie und zuletzt der katholische Heiligenhimmel dem Faustdrama angeeignet. Aber schon ganz im Beginn hat er einen solchen Satz zinnerner Teller in den Guss geworfen: er hat mit Swedenborgs Anschauungen vom Geisteruniversum seine Dichtung befruchtet.

Wir beginnen mit der Erdgeisterscheinung. In seinen Arcana coelestia (London 1749—1756) schildert Swedenborg nacheinander die Geister des Merkur, Jupiter, Mars und anderer Planeten. Auch mit den Geistern unseres Erdplaneten verkehrt er öfter — freilich mehr der Konsequenz halber, denn bequemer sind ihm die Geister entfernter Planeten, über die sich besser fabulieren lässt. Die grandiose Gestalt des einen Erdgeistes würde man bei Swedenborg vergeblich suchen. Dass der Erdgeist trotzdem ein Abkömmling von Swedenborgs Planetengeistern ist und wie es zu dieser Konzeption kam, soll weiterhin in einem anderen Zusammenhange gezeigt werden.

Hören wir nun eine Geistererscheinung bei Swedenborg. Arcana coelestia § 7620: Videbam flammeum quoddam pulcherrimum, erat varii coloris, purpureum . . . et tunc flammeum mutabatur in avem . . . volabat

circumcirca et primum circa caput meum. 7621: Cumavis illa volabat circum caput . . . visus est spiritus. 7747: Postea influebant spiritus Martis a superiori in faciem meam, infusus sentiebatur instar tenuis pluviae striatae.

Goethe gewinnt hieraus die einzelnen Züge seiner Geistererscheinung, indem er aus Swedenborgs Schilderung die ungeeigneten skurrilen Elemente fortlässt, also den Vogel und den Vergleich mit dem Streifenregen. Das Uebrige rückt zusammen und erscheint Zug um Zug in Goethes Versen. Flammeum . . . purpureum . . . volabat circa caput meum — es zucken rote Strahlen mir um das Haupt; influebant a superiori — es weht (ein Schauer) vom Gewölb herab; infusus sentiebatur — und fasst mich an. Ich fühls . . .

Es ist natürlich kein mechanisches Zusammenstreichen, wodurch das flammeum purpureum als neues Subjekt statt des Vogels zu volabat circa caput tritt, sondern der Dichter liest umdichtend und neu aufbauend. Was ihm Eindruck macht, fügt sich zu einem neuen, schöneren Bilde zusammen.

Nun die Erscheinung des Geistes selbst. Arcana coelestia 6922: Apparuit flamma satis candida flagrans laete et hoc per aliquantum temporis; flamma illa significabat adventum spirituum Mercurii. Also die Geister des Merkur erscheinen in der Flamme wie der Erdgeist.

Dass bei Goethe die Lampe schwindet und der Mond sein Licht verbirgt, wofür sich bei Swedenborg kein Analogon findet, hat den theatertechnischen Zweck, die rötliche Flamme des Erdgeistes mehr zur Wirkung kommen zu lassen.

Nun spricht Goethes Erdgeist:

> Du hast mich mächtig angezogen
> Aus meiner Sphäre lang gesogen.

Hier entstammt jedes Wort dem Anschauungskreise Swedenborgs. Zunächst die Sphäre des Geistes. Arcana coelestia 1510: Unusquisque spiritus et magis unaquaevis societas spirituum suam sphaeram habet. 1505: est

sphaera quasi imago eius extensa extra illum (spiritum), et quidem imago omnium, quae apud illum. Nun das Anziehen und Saugen: 5180. Sunt genii et spiritus, qui capiti inducunt speciem suctionis seu attractionis, taliter ut locus, ubi talis attractio seu suctio existit, doleat. Die Geister üben also eine Anziehung und ein Saugen auf den Menschen aus. Goethe kehrt das Verhältnis um; bei ihm wirkt die Anziehung und das Saugen von Mensch zu Geist, so dass nun unter Hineinziehung der Vorstellung von der Sphäre eines Geistes die berühmten Verse aus diesen Elementen sich aufbauen.

Statt der weiterhin folgenden Citate hätte ich ebenso gut andere gleichwertige wählen können, da Swedenborg endlos immer wieder sich selbst ausschreibt. Dagegen findet sich die attractio et suctio zwischen Geist und Mensch nur an dieser Stelle — soweit man bei der Schwierigkeit einer Orientierung in den breiten Gewässern der Swedenborgschen Werke eine solche Behauptung wagen darf. Goethe hat dann also diesen § 5180 genau gekannt. Die sinnliche Anschaulichkeit dieser Vorstellungen machte sie ihm besonders brauchbar, da ja die Schwierigkeit des Fauststoffes eben darin lag, für den Verkehr Fausts mit der Geisterwelt poetisch mögliche, das heisst sinnlich glaubhafte Formen zu finden, und so fügte er die Stelle in sein Drama ein.

Die niederschmetternde Wirkung des Erdgeists auf Faust ist Goethes eigene Erfindung; Swedenborg verkehrt ganz harmlos mit seinen Geistern. Nur einmal, als ein Geist sich ihm naht, der auf der Erde seines Zeichens ein Mörder gewesen war, sagt Swedenborg (Arcana coelestia 7803): quando prope erat, horror cum timore me occupavit manifeste.

Zu Fausts Worten: „Der du die weite Welt umschweifst, geschäftiger Geist“ ist zu erinnern an Arcana coelestia 6926: quod spiritus illi vagentur per universum und 5389: Sunt cohortes spirituum qui circumvagantur.

In dem Buche, worin Faust das Zeichen des Erd-

geistes erblickt hat, ist auf einem anderen Blatte das Zeichen des Makrokosmus zu schauen.

> Wie alles sich zum Ganzen webt
> Eins in dem andern wirkt und lebt
> Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
> Und sich die goldnen Eimer reichen!
> Mit segenduftenden Schwingen
> Vom Himmel durch die Erde dringen
> Harmonisch all das All durchklingen.

Das ist — in Goetheschen Tönen natürlich — nichts anderes als Swedenborgs Makrokosmus, sein Geisteruniversum. Allem, was Swedenborg von seinen Geistern zu berichten weiss — so kleinlich und komisch es im einzelnen oft genug ist — liegt doch ein grandioses Gesamtbild des Universums zu Grunde. Ich gebe einen Abriss dieses Gesamtbildes mit den Worten Kants (Träume eines Geistersehers): „Alle Menschen stehen ... in gleich inniglicher Verbindung mit der Geisterwelt ... Ein Geist liest in eines anderen Geistes Gedächtnis die Vorstellungen, die dieser darin mit Klarheit enthält ... Uebrigens, obgleich das Verhältnis der Geister unter einander kein wahrer Raum ist, so hat dasselbe doch bei ihnen die Apparenz desselben ... In diesem eingebildeten Raume ist eine durchgängige Gemeinschaft der geistigen Naturen ... Auch ist die ungeheure Entfernung der vernünftigen Bewohner der Welt in Absicht auf das geistige Weltganze für nichts zu halten, und mit einem Bewohner des Saturn zu reden ist ihm ebenso leicht als eine abgeschiedene Menschenseele zu sprechen. Alles kommt auf das Verhältnis des inneren Zustandes und auf die Verknüpfung an, die sie unter einander nach ihrer Uebereinstimmung im Wahren und im Guten haben; die entfernteren Geister aber können leichtlich durch Vermittlung anderer in Gemeinschaft kommen ... Alle Geister stellen sich einander jederzeit unter dem Anschein ausgedehnter Gestalten vor, und die Einflüsse aller dieser geistigen Wesen untereinander erregen ihnen zugleich die Apparenz von noch

anderen ausgedehnten Wesen . . . Der ganze äussere Mensch korrespondiert also dem ganzen inneren Menschen, und wenn daher ein merklicher geistiger Einfluss aus der unsichtbaren Welt eine oder andere dieser seiner Seelenkräfte vorzüglich trifft, so empfindet er auch harmonisch die apparente Gegenwart desselben an den Gliedmassen seines äusseren Menschen, die diesen korrespondieren. . . . Sowie . . . verschiedene Kräfte und Fähigkeiten diejenige Einheit ausmachen, welche die Seele oder der innere Mensch ist, so machen auch verschiedene Geister . . . eine Societät aus, welche die Apparenz eines grossen Menschen an sich zeigt, und in welchem Schattenbilde ein jeder Geist sich an demjenigen Orte und in den scheinbaren Gliedmassen sieht, die seiner eigentümlichen Verrichtung in einem solchen geistigen Körper gemäss ist. Alle Geistersocietäten aber zusammen und die ganze Welt aller dieser unsichtbaren Wesen erscheint zuletzt selbst wiederum in der Apparenz des grössten Menschen . . . In diesem unermesslichen Menschen ist eine durchgängige innigste Gemeinschaft eines Geistes mit allen und aller mit einem."

„Wie alles sich zum Ganzen webt, eins in dem andern wirkt und lebt," wird hier trotz des im Hintergrunde von Kants sachlicher Darstellung verborgenen Spottes offenbar. Ich habe das lange Citat nicht gescheut, weil ich, um Swedenborgs gewaltiges Gesamtbild des Universums aus seinen eigenen Worten darzustellen, die Citate endlos hätte häufen müssen. Zu dem Auf- und Niedersteigen der Himmelskräfte, die vom Himmel durch die Erde dringen — das sind eben Swedenborgs Geister — erinnern wir uns der schon in einem anderen Zusammenhange angeführten Stellen von den umherschweifenden Geistern.

Das Bild von den auf- und niedersteigenden Himmelskräften wird durch die Fortsetzung „und sich die goldenen Eimer reichen" ein wenig anakoluthisch. Das Zureichen der Eimer ist von der Feuersbrunst hergenommen. Die Menge, durch deren Hände die Eimer

gehen, ist aber als stabil zu betrachten, und das will sich mit den auf- und niedersteigenden Himmelskräften nicht recht zusammenfügen.

Zum Makrokosmus und seinen Himmelskräften führt Graffunder (Preussische Jahrbücher 1891, S. 700 ff.) folgende Stelle aus „van Helmont, Paradoxaldiskurse oder Ungemeine Meinungen von dem Makrokosmo und Mikrokosmo S. 20“ an: „Dieser Weg ist kein ander, kann auch kein ander seyn, als welcher durch Jakobs Leiter vorgestellet worden: Denn gleicherweise wie auff derselben die Engel Gottes auff und niedersteigen, also steigen die wesentlichen lebendigen Kräffte oder geistlichen Leiber der himmlischen Lichter unablässlich von oben herab durch die ätherische Lufft zu dieser untern Welt als von dem Haupt zu den Füssen . . . Und dieses Auf- und Niedersteigen der himmlischen Kräffte, und die stetige Verbesseruug und Verherrlichung, die daran hanget und darvon herkommt, wehret und beharret ohn Unterlass, und muss notwendig also thun.“ 1. Mose 28. 12 heisst es: „und siehe, die Engel Gottes stiegen daran auf und nieder.“ Die Uebereinstimmung zwischen van Helmont und Goethe beschränkt sich also darauf, dass sie im selben Zusammenhange von den himmlischen Kräften sprechen. Das kann ein Zufall sein, oder es mag auch diese Stelle von frischer Lektüre her Goethe im Ohre gelegen haben, als er die Makrokosmusverse schrieb; aber mehr als isolierten Einfluss auf die Formgebung des einen Verses: „Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen“ kann ich nicht anerkennen. Für den Faustmonolog wurde bisher eine alchymistische Basis als selbstverständlich vorausgesetzt. Graffunder hat sie mit grosser Umsicht und Sachkenntnis nun auch nachzuweisen gesucht, aber sein Versuch konnte nicht gelingen, weil diese alchymistische Grundlage gar nicht vorhanden ist. Faust sagt:

> Drum hab ich mich der Magie ergeben
> Ob mir durch Geistes Kraft und Mund
> Nicht manch Geheimnis werde kund.

Aus Geistes Mund hofft er Erleuchtung, das „loqui cum spiritibus“ ist seine Magie. Hier gleich im Anfange wird die Swedenborgsche Grundlage der ganzen Beschwörungsscene deutlich ausgesprochen, und wir haben hier Goethes erste Intention für die Ausgestaltung der Geisterwelt im Faustdrama. Er wollte die überkommenen rohen Vorstellungen vom Teufelswesen in die schwungvolleren und umfassenderen Anschauungen des Swedenborgschen Geisteruniversums überleiten und so dem Fauststoffe eine neue Grundlage bereiten. Das Bindeglied musste der Geist der Sage, Mephisto, werden. Es galt, ihn in die Reihen der Swedenborgschen Geister einzufügen, und da es sich um die Seele eines irdischen Menschen handelt, so konnten von den mannigfachen Planetengeistern Swedenborgs nur die Geister dieses unseres Planeten, die Erdgeister, in Betracht kommen. Mephisto wird einer von ihnen, und zwar ein spiritus malus. (Die Belegstellen für die bösen Geister in Swedenborgs System folgen weiterhin.) Er erscheint als Sendling des „grossen Geistes“, der die societas der spiritus huius terrae in sich darstellt, des Erdgeistes, der über allem irdischen Geschehen waltet. Denn jede societas spirituum stellt sich nach Swedenborg wieder unter dem idealen Schattenbilde einer einzigen Menschengestalt dar. Der Erdgeist ist also streng im Sinne des Swedenborgschen Systems konzipiert. Das Grosse und Poetische an dieser Gestalt gehört freilich Goethe an, und für die gewaltigen Worte: „In Lebensfluten, im Thatensturm“ würden wir das Vorbild in den Arcana coelestia vergebens suchen.

So löst sich nun das Befremden, mit dem man bisher die Intention Goethes betrachten musste, der Mephisto zum Sendling und Diener des Erdgeistes machen wollte. Wir sehen, wie dieser Plan in ihm entstanden ist. Aus den bekannten Stellen ist diese Urintention ja längst erschlossen worden; sie liegt aber schon in den Worten des Erdgeistes:

Du gleichst dem Geist, den du begreifst,
Nicht mir!

Einen solchen Geist, den Faust begreift, wird ihm der Erdgeist beigeben und damit auf Fausts Frage: „Wem denn?“ antworten. Der hier schon vorschwebende Gegensatz wurde dann in den neunziger Jahren weiter ausgeführt:

Ich habe mich zu hoch gebläht;
In deinen Rang gehör' ich nur.
Der grosse Geist hat mich verschmäht.

Auch die demselben Gedankengang sich einfügenden Verse:

623. Nicht darf ich dir zu gleichen mich vermessen!
652. Den Göttern gleich' ich nicht! Zu tief ist es gefühlt;
Dem Wurme gleich' ich, der den Staub durchwühlt

waren ursprünglich bestimmt, Mephistos Erscheinen vorzubereiten, Faust für den Bund mit dem geringeren Geiste disponiert zu zeigen.

Dass der Mensch nur den wahlverwandten Geist festzuhalten vermag, ist ein Swedenborgscher Zug. Arcana coelestia 5851: in genere tales spiritus apud hominem sunt, qualis ipse homo est . . . homo sibi arcessit spiritus ex inferno secundum vitam. Sunt inferna exactissime distincta secundum mala cupiditatum . . . inde nusquam deest, quin similes evocentur et adjungantur homini qui in malo.

So sollte die Erdgeisterscheinung, die jetzt scheinbar folgenlos verläuft, ein notwendiges Glied in der beabsichtigten Swedenborgisierung des Faustsstoffes bilden. Der ganze Apparat zur Einführung Mephistos ist in kunstvoller Weise in Bewegung gesetzt und der Monolog dadurch aufs schönste gegliedert. Vom gesamten Geisteruniversum, dessen Abbild Faust in dem „geheimnisvollen Buche“ schaut, führt uns das Drama über den Erdgeist, der dem niedergeschmetterten Faust den Geist ankündigt, dem er gleicht und den er begreift, zu Mephisto. Und damit ist dann der Anschluss an die nun mit einer neuen tieferen Grundlage ausgestattete Volks-

sage erreicht, das eigentliche Spiel — Fausts Leben unter den neuen Bedingungen — kann nun beginnen, Faust kann jetzt mit dem Geiste Mephisto auf Swedenborgsche Art verkehren. So sagt er denn auch zu ihm: „Verräterischer, nichtswürdiger Geist, und das hast du mir verheimlicht.“ Und Mephisto spricht selbst von der Geistergemeinschaft, der er angehört: „Warum machst du Gemeinschaft mit uns, wenn du nicht auswirtschafften kannst? . . . . Drangen wir uns dir auf oder du uns?“ Es ist dieselbe Gemeinschaft, von der auch der Erdgeist spricht:

Erschwoll, sich uns, den Geistern, gleich zu heben.

Goethes Intention war also: Die Faustfabel wird im Swedenborgschen Sinne umgestaltet. Fausts Bund mit dem Teufel stellt sich dar als die Verbindung eines Menschen mit der Geisterwelt. Er wendet sich zuerst an den Erdgeist. Dieser weist ihn ab und sendet ihm einen untergeordneten Geist. Mephisto ist ein spiritus malus huius terrae. —

Wir lassen nun Fausts Worte im Einzelnen an uns vorübergehen. Es wird mit dem jetzt gewonnenen Aufschluss manches prägnanter und in seinem eigentlichen Lichte erscheinen.

Fausts sehnsüchtiger Wunsch

Ach könnt ich doch . . . . .
Um Bergeshöhl mit Geistern schweben

ist allerdings nicht aus Swedenborg allein zu verstehen. Hier klingt zugleich ein Ton aus Ossian hinein. Werther (19, 124): „Welch eine Welt, in die der Herrliche mich führt . . . Zu hören . . . halb verwehtes Aechzen der Geister aus ihren Höhlen . . . redet Geister der Toten . . . in welcher Gruft des Gebirges soll ich euch finden“! Aus diesen Ossianischen Vorstellungen erwächst dann der Vorspruch zum Werther von 1775: „Sieh, dir winkt sein Geist aus seiner Höhle.“ Unsere Fauststelle verschmilzt also die Geisterwelt Swedenborgs mit der Ossians.

Und dies geheimnisvolle Buch
Von Nostradamus eigner Hand
Ist dir das nicht Geleit genug?

Dass das geheimnisvolle Buch hier den Namen des Nostradamus trägt, wird man mir ja nicht entgegenhalten. Von ihm giebt es nur eine Sammlung von Prophezeihungen und einen Witterungsalmanach, die beide hier nicht gemeint sein können. Nostradamus ist eben ein Deckname, da der erst 1772 gestorbene Swedenborg hier unmöglich genannt werden konnte. Die Bezeichnung des Buches als „geheimnisvoll“ birgt wohl eine Anspielung auf den Titel: Arcana coelestia.

Erkennest dann der Sterne Lauf.

Es ist schon manchem, z. B. Niejahr, Euphorion 4, 282, ein leises Befremden gekommen, dass Faust hier astronomische Einsichten erwartet. Es handelt sich, wie wir nun sehen, gar nicht um wissenschaftliche Astronomie, sondern um die geheimnisvollen Bezüge der Weltkörper zu einander und zum Menschen, wie sie Arcana coelestia 5377, 7171, 7247, 7800 und auch in einer besonderen, übrigens fast durchweg aus den Arcana coelestia zusammengestellten Schrift dargelegt sind: De telluribus in mundo nostro solari quae vocantur Planetae, London 1758. Die Grundlage von Swedenborgs Anschauungen über den Zusammenhang im Universum haben wir in dem Satze (Arcana coelestia 5377): Inde est quod non solum omnia et singula apud hominem correspondeant, sed etiam omnia et singula in universo; ipse sol correspondet, et quoque luna, nam in Coelo est Dominus Sol et quoque Luna . . . . Quia correspondentia est cumprimis hominis cum coelo, et per coelum cum Domino.

Dann geht die Seelenkraft dir auf.

Das ist eine wörtliche Uebertragung von Swedenborgs Formel: aperiuntur interiora, die bei ihm die Erleuchtung des zum Geistersehen Gewürdigten bezeichnet. Arcana coelestia 6695: Quia ex divina Domini miseri-

cordia mihi aperta sunt interiora, quae sunt spiritus mei, ac ita loqui datum est cum illis qui in altera vita. Ganz ähnlich de telluribus 1: Quoniam ex divina Domini misericordia mihi aperta sunt interiora, quae spiritus mei sunt, et per id datum est loqui cum spiritibus et angelis. Arcana coelestia 8114: hoc appercipitur, per quod interiora non clausa sint, sed aperta ad Dominum, quo enim apertiora sunt interiora, eo sunt susceptibiliora recipiendi Divinum bonum ac Divinum felix. Aliter prorsus ac apud illos qui non in ordine coeli vivunt; apud illos interiora clausa sunt, at exteriora aperta ad infernum. Und so noch an vielen Stellen. Das Aufgehen der Seelenkraft ist also sinnlicher gemeint, als uns bei harmlosem Lesen klar zu werden pflegt.

Wie spricht ein Geist zum andern Geist.

Dieser Vers war mit den bisherigen Mitteln eigentlich nicht zu verstehen. Weshalb Faust gerade diesen Aufschluss erhofft, musste unklar bleiben. In unserem Zusammenhang löst es sich vollkommen. Swedenborg ist unerschöpflich, auseinanderzusetzen, „wie spricht ein Geist zum andern Geist“. Arcana coelestia 8734: Loquela spirituum in genere formata est ex ideis, quae sunt cogitationis . . . et quia integra idea rei sic sistitur et communicatur, spiritus plura possunt intra minutum exponere, quam potest homo in mundo intra horam; nam omnis idea rei, qualis est in cogitatione, in alterius cogitationem plene immittitur. Ein Geist spricht also zum andern Geist durch unmittelbare Ideenübertragung. Arcana coelestia 1635: sermo humanus illabitur per aurem, via externa, medio aëre, sed sermo spirituum non per aurem, nec medio aëre, verum via interna. 10298: sunt enim voces loquelae illorum (spirituum) non quales apud hominem in mundo, sed sunt prorsus consonae veris et bonis, quae apud illos, adeo, ut ex illis naturaliter procedant; in hac loquela sunt spiritus et angeli, cum inter se loquuntur. Diese Möglichkeit, als Geist zum Geiste zu sprechen, wird nun

auch dem Menschen gewährt, dem die Seelenkraft aufgegangen ist. Arcana coelestia 6695: Quia ex divina Domini misericordia mihi aperta sunt interioria ac ita loqui datum est cum illis qui in altera vita . . ., licet illa . . . referre. Locutus sum . . . cum spiritibus et angelis. — De telluribus 1: Sciendum est, . . . quod ab illis (spiritibus) instrui possit homo, cui interiora adeo aperta sunt, ut loqui et conversari possit cum illis; homo enim in sua essentia est spiritus et una cum spiritibus quoad sua interiora, quapropter is, cui interiora aperiuntur a Domino, cum illis, sicut homo cum homine, loqui potest.

So gewinnen die beiden Verse

> Dann geht die Seelenkraft dir auf,
> Wie spricht ein Geist zum andern Geist

einen völlig neuen, prägnanten Inhalt. Faust geht die Seelenkraft auf — interiora ei aperiuntur — und er ist nun fähig, die loquela spirituum zu vernehmen. Wie diese, so werden hier eine ganze Anzahl von Versen aus dem Monolog in beinahe unbehaglicher Weise durchsichtig. Der geheimnisvolle Duft, der diese Stellen bisher umschwebte, ist uns durch lange Gewöhnung vertraut und lieb geworden, und es wird mancher das ehrwürdige Dämmerlicht, in dem sie so poetisch reizvoll wirkten, der harten und grellen Beleuchtung vorziehen. —

> Umsonst, dass trocknes Sinnen hier
> Die heilgen Zeichen dir erklärt.

Die Erleuchtung geschieht durch höhere Gnade, die den Auserwählten zu Teil wird. 6695: Quia ex divina Dei misericordia mihi aperta sunt interiora . . .

> Ihr schwebt, ihr Geister, neben mir,
> Antwortet mir, wenn ihr mich hört.

Die Geister sind nach Swedenborg überall vorhanden; dem Gewürdigten antworten sie.

Faust schlägt nun das Buch — wir können getrost sagen: die Arcana coelestia — auf und erblickt darin das Zeichen des Makrokosmus, er durchdringt sich mit

dem grossen Gesamtbilde von Swedenborgs Geisteruniversum.

> Ha! welche Wonne fliesst in diesem Blick
> Auf einmal mir durch alle meine Sinnen.
> Ich fühle junges heilges Lebensglück,
> Fühl neue Glut durch Nerv und Ader rinnen.
> War es ein Gott, der diese Zeichen schrieb?
> Die all das innere Toben stillen,
> Das arme Herz mit Freude füllen
> Und mit geheimnisvollem Trieb
> Die Kräfte der Natur enthüllen.
> Bin ich ein Gott? mir wird so licht!
> Ich schau in diesen reinen Zügen
> Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen.

In diesen entzückten Worten Fausts haben wir ein lautes Selbstzeugnis Goethes für den gewaltigen Eindruck, den er von dem empfangen hat, „der diese Zeichen schrieb“ und den er ja auch in den Frankfurter gelehrten Anzeigen „den gewürdigten Seher unserer Zeiten“ nennt.

> Jetzt erst erkenn' ich, was der Weise spricht:
> Die Geisterwelt ist nicht verschlossen;
> Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot.

Dass dieser Weise eben Swedenborg ist, hat Erich Schmidt[1]) schon mit Bestimmtheit ausgesprochen und dazu auf die Belegstellen vom Auf- und Zuschliessen hingewiesen. Dieses glückliche Aperçu Erich Schmidts hat mir, wie ich dankbar anerkenne, die Anregung gegeben, die Spuren Swedenborgs im Faust näher aufzusuchen, da ich empfand, dass es sich dann nicht um ein isoliertes Citat ohne Vorgang und Nachfolge handeln könnte, sondern dass sich dann im Faustdrama eine Basis für eine solche Erwähnung finden müsste. Es wird nun deutlich geworden sein, dass der ganze Monolog im Zeichen Swedenborgs steht.

> Auf, bade, Schüler, unverdrossen
> Die irdsche Brust im Morgenrot.

---

[1]) Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt. Weimar 1894, S. XXXVIII. Vgl. auch Niejahr, Euphorion 4, 283.

Für Swedenborg ist das Morgenrot das Sinnbild eines Höchsten, Heiligsten, der Erhebung zum Unaussprechlichen. Arcana coelestia 3458: mane enim et aurora in sensu supremo est Dominus, et in sensu interno est coeleste amoris Ipsius, inde quoque est status pacis. 2780: Status pacis in coelis se habet sicut status aurorae in terris; in statu pacis in coelis existunt omnia coelestia et spiritualia, et inde trahunt omne suum faustum, beatum et felix, sicut in statu aurorae. 1807: similiter quae in terris sunt, ut cum videt auroram diei, non cogitat de aurora, sed de omnium ortu a Domino, et progressione in diem sapientiae. 4275: constat ex significatione aurorae, quae sit in supremo sensu Dominus, in sensu repraesentativo regnum ipsius et in sensu universali coeleste amoris.

Welch Schauspiel! Aber, ach, ein Schauspiel nur!

Faust, oder vielmehr Goethe, sieht also in dem Geisteruniversum ein grandioses Bild des Zusammenhanges aller Kräfte und Erscheinungen im Weltall, aber eben nur ein Bild. Es ist Poesie, nicht Erkenntnis. —

Swedenborgs Geisterlehre kennt auch böse Geister. Arcana coelestia 653: bina genera spirituum malorum sunt. 5846: malum et falsum (influit) ab inferno, ita per spiritus malos, qui apud hominem. 5852: Spiritus mali, qui apud hominem, quidem ab Infernis sunt. So operiert denn Goethe im Urfaust auch mit solchen: „Im unwiderbringlichen Elend bösen Geistern übergeben“ ... „dass über der Stätte des Erschlagenen rächende Geister schweben.“ Und auch der böse Geist der Domscene verdankt seine Existenz diesem Drange, die Welt mit Geistern zu bevölkern. Swedenborgs gute und böse Geister weben so um den Menschen herum und sprechen zu ihm, wie wir es in der Domscene sehen. Arcana coelestia 1635: Loquela spirituum mecum tam distincte percepta et audita est sicut loquela cum homine, imo quando cum illis locutus sum in medio consortio hominum. Es widerstrebt vielleicht manchem, dass auch

Gretchen in den Bereich dieser Swedenborgschen Vorstellungen hineingezogen wird, aber es ist wohl so, und wir sehen hier wieder, mit welcher Energie Goethe seinen Stoff mit diesem Elemente zu durchdringen bestrebt war.

Von dem anderen durch Anknüpfung an den Erdgeist swedenborgisierten bösen Geiste des Faustdramas war schon die Rede.

In der nachfrankfurtischen Faustdichtung ist von Swedenborg wenig mehr wahrzunehmen. Nur am Anfange des zweiten Monologs klingen in Anknüpfung an die alten Scenen die Swedenborgschen Töne noch einmal kurz an.

> 606. Darf eine solche Menschenstimme hier
> Wo Geisterfülle mich umgab, ertönen?
>
> 624. Hab' ich die Kraft, dich anzuziehn besessen,
> So hab ich dich zu halten keine Kraft.

Auch der Einfall, Faust mit der Deutung einer schwierigen Bibelstelle beschäftigt vorzuführen, wird zum vorweimarischen Bestande der Faustdichtung gehören, und zwar wegen der Analogie mit Swedenborg und besonders mit Goethe selbst, der auf den Spuren „des Weisen" einhergehend das *γλώσσαις λαλεῖν* gerade so gewaltsam zu deuten suchte wie Faust den *λόγος*. Davon wird weiter unten noch die Rede sein. Nur das Motiv der Bibelübersetzung wird hier als alt angesprochen; die Ausführung gehört ihrem Stile nach erst den neunziger Jahren an. Für die alte Conception der Scene spricht auch der von Suphan (Goethe-Jahrbuch 6, 308) dargelegte Zusammenhang mit Werken Herders von 1774 und 1775.

Sonst ist der alte Plan, den Faustsoff Swedenborgisch zu behandeln, in der Weimarischen Zeit ganz aufgegeben. Genau derselbe Einschnitt ergiebt sich, wenn wir nun die Spuren Swedenborgs in Goethes übrigen Werken verfolgen; denn es versteht sich, dass ein so starker Eindruck, wie ihn der junge Goethe nach dem

Zeugnisse des Faustdramas von Swedenborg empfing, sich nicht nur dort wiederspiegelt.

Frankfurter gelehrte Anzeigen (37, 261): „Nun erhebe sich seine Seele, . . . fühle tiefer das Geisterall, und nur in andern sein Ich. Dazu wünschen wir ihm innige Gemeinschaft mit dem gewürdigten Seher unserer Zeiten,[1]) rings um den die Freude des Himmels war, zu dem Geister durch alle Sinnen und Glieder sprachen, in dessen Busen die Engel wohnten: dessen Herrlichkeit umleuchte ihn . . . ., durchglühe ihn, dass er einmal Seligkeit fühle und ahne, was sei das Lallen der Propheten, wenn ἄρρητα ῥήματα den Geist füllen." 37, 256: „Und der gelehrte denkende Theolog und Weltkündiger[2]) hofft dort (im Paradies) eine Akademie, durch unendliche Experimente, ewiges Forschen sein Wissen zu vermehren, seine Kenntnis zu erweitern." Ferner 38, 372: „und den allgemeinen Geist der die ganze Menschheit zusammenwebt . . ." Diese letztere Stelle aus den Frankfurter gelehrten Anzeigen führe ich an, weil sie die Erdgeistconception in abstracter Formulierung zu enthalten scheint. „Webe hin und her," sagt der Erdgeist im Urfaust.

Unter dem Einflusse Swedenborgs, der ja in den Arcana coelestia und in der Apocalypsis revelata endlose Bände mit seiner seltsamen Bibeldeutung gefüllt hatte und den er den gelehrten denkenden Theologen nennt, wird nun Goethe selbst zum Bibeldeuter. Von den „Zwo biblischen Fragen" ist die zweite nichts anderes

[1]) Dies und der Brief an Lavater vom 14. November 1781 sind die einzigen Stellen, an welchen der junge Goethe den tiefen von Swedenborg empfangenen Eindruck selbst bezeugt. Das „Geisterall" bestätigt die oben dargelegte Auffassung der Himmelskräfte des Makrokosmus, die harmonisch all das All durchklingen. Auch dass man bei dem Studium Swedenborgs „Seligkeit fühlt", stimmt zu dem jungen heiligen Lebensglück, das Faust beim Anschauen des Zeichens des Makrokosmus fühlt.

[2]) Das ist wieder Swedenborg, vgl. Arcana coelestia 1802 und 2299.



als die Anwendung Swedenborgscher Anschauungen zur Deutung des Evangeliums. „Was heisst mit Zungen reden? Vom Geist erfüllt, in der Sprache des Geists, des Geists Geheimnisse verkündigen . . . . Er redete die Sprache der Geister.“ Das sind die Swedenborgschen Töne, die uns schon in Fausts „Wie spricht ein Geist zum andern Geist“ wiederklangen. Die oben aus den Arcana coelestia dazu angeführten Stellen liessen sich leicht beliebig vermehren.

Dass Goethe hier wirklich Swedenborgs loquela spirituum meint, die sich durch unmittelbare Ideenübertragung vollzieht, das ergiebt sich aus der Formel „Sprache der Geister“. Dieser Plural erklärt sich weder aus biblischen Anschauungen, noch aus dem allgemeinen Geistesenthusiasmus des Stürmers und Drängers.

Man sieht die zweite biblische Frage im Keime schon in der Swedenborgstelle der Frankfurter gelehrten Anzeigen: „dass er einmal Seeligkeit fühle und ahne, was sei das Lallen der Propheten, wenn *ἄῤῥητα ῥήματα* den Geist füllen.“

Auch in den Briefen und Dichtungen des jungen Goethe stossen wir von Ende 1771 an auf Schritt und Tritt auf die Spuren des Geistersehers. Zwar handelt es sich in den übrigen Dichtungen nicht wie im Faustdrama um eine sorgsame Ausnützung von Swedenborgs besonderen Anschauungen, von seinem Systeme, aber doch um eine durch ihn genährte ganz ungewöhnlich starke Neigung, die Welt mit Geistern zu bevölkern. Ich lasse die Zeugnisse folgen: die Stellen sind nicht alle gleich beweiskräftig, bei einer oder der anderen mag der Anklang an Swedenborg zufällig sein — im ganzen werden sie doch überzeugen. Aus Leipzig und Strassburg findet sich keine Spur solcher Anklänge. An Herder Ende 1771: „Der himmlische Grimm der rächenden Geister säuselte um mich herum.“

An Auguste Stolberg, 3. August 1775: „ich hab Ihnen beschrieben, wie's um mich herum aussieht, um die Geister durch den sinnlichen Blick zu vertreiben.“

Hier hören wir deutlich Fausts: „Ihr schwebt, ihr Geister, neben mir.“

Ganze Scharen guter und böser Geister treiben in den Briefen von 1773—75 ihr Wesen: Briefe Bd. 2, Seite 22, 54 (zweimal), 62, 85, 87, 145, 188, 270, 285). Dem einzelnen Menschen zugehörige Geister: Briefe Band 2, Seite 85, 103 (Dass meine Geister bis zu Lotten reichen hoff ich), 145, 187, 188, 191, 192.

Diese Geisterphantasien durchziehen nun auch die Werke.

Geschichte Gottfriedens (39, 173) und Götz (8, 159): „Bösen Geistern ist Macht über uns gegeben, dass sie ihren höllischen Mutwillen an unserm Verderben üben.“

Concerto drammatico (38, 4):

Im Brausen
Des Sturmes hör ich die Not
Verdammter Geister sausen.

Werther (19, 9): „Ich weiss nicht, ob so teuschende Geister um diese Gegend schweben . . . . und wie um die Brunnen und Quellen wohlthätige Geister schweben . . . .“ 19, 133: „Lippen, auf denen die Geister des Himmels schweben . . .“

Sehnsucht (der junge Goethe I 276): Bang um dich mit Geistern streite . . .

Psysiognomische Fragmente (37, 355): Tiberius . . . Ein böser Geist vom Herrn ist über ihm, sein Herz ist gedrängt, schwarze Bilder schweben vor seiner Stirne, er zieht sie widerstrebend zusammen, will mit dem unmutigen Herrscherblicke die Geisterschaaren vertreiben, es gelingt ihm nicht.

Mahomet (39, 190):

Mahomet: Wie dank ich ihm, er hat meine Brust geöffnet, . . . dass ich sein Nahen empfinden kann.

Halima: Du träumst! Könnte deine Brust eröffnet worden sein, und du leben?

Mahomet: Ich will für dich zu meinem Herrn flehen, dass du mich verstehen lernst.

(Hier wird Swedenborgs Terminologie und Halimas Unbekanntschaft mit dieser Formel für die Erleuchtung der Berufenen von dem Dichter scenisch ausgenützt.)

Gesang der Geister über den Wassern (2, 56).

Mahomets Gesang.

Ueber Wolken nährten seine Jugend gute Geister.

Egmont (8, 220): Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch.

(8, 257): Ich sehe Geister vor mir, die still und sinnend auf schwarzen Schalen das Geschick der Fürsten und vieler Tausende wägen.

(8, 261): Trug dich dein Pferd so leicht herein, und scheute vor dem Blutgeruche nicht, und vor dem Geiste mit dem blanken Schwert, der an der Pforte dich empfängt?

In diesen Egmontstellen steht Goethe noch ganz im Banne der durch Swedenborg veranlassten Geisterphantasien *); diese Partien gehören also zum alten Bestande. Das Motiv vom Scheuen des Pferdes haben wir ohne Verwendung von Geistern auch in der Geschichte Gottfriedens (39, 168): „Mein Pferd scheute wie ich zum Schlossthor hineinwollte und stund unbeweglich. Vielleicht, dass die Gefahren, die meiner warteten, in scheusslichen Gestalten mir entgegen eilten, mit einem höllischen Grinsen mir einen fürchterlichen Willkommen boten und mein edles Pferd zurück scheuchten.“

Die weniger prägnanten Geisterstellen der Werke führe ich wie oben bei den Briefen summarisch auf. Böse Geister: Von deutscher Baukunst (37, 142), Werther (der junge Goethe III 290, 313, 341), Stella (11, 189). Verdammte Geister: Geschichte Gottfriedens (39, 146).

---

*) Der aus ossianischen Vorstellungen erwachsene „Geistesgruss“ (1, 95)

Hoch auf dem alten Turme steht
Des Helden edler Geist.

fällt nicht in unsere Betrachtung.

Rachegeister: Gottfried (39, 183). Geister der Nacht: Clavigo (11, 119).

Gegen mein Verfahren, aus der Dichtung des jungen Goethe die Geisterstellen zu sammeln und sie in ihrer Gesamtheit für ein weiteres Zeugnis seines Swedenborgianismus zu erklären, könnte man den Einwand erheben, dass die Beseelung der Natur mit Geistern bei einem Dichter nicht viel sagen will, sondern zu den hergebrachten Mitteln der poetischen Technik gehört. In dieser übergrossen Entwicklung finden wir aber eine solche Neigung bei Goethe nur in den Jahren von 1772—1775, in der Entstehungszeit des Urfaust. Es wird niemandem möglich sein, aus irgend einem anderen Abschnitt von Goethes Dichtung eine ähnliche Blumenlese zusammenzubringen. In den Balladen, wo die Versuchung doch so nahe lag, ist von Geistern nur selten die Rede. Erst der Greis arbeitet wieder gelegentlich mit „Dämonen". Ohne also auf jeder einzelnen Stelle ängstlich zu bestehen, halte ich die Sammlung als Ganzes für beweiskräftig. Wie wäre es auch möglich, dass Swedenborg, der die Anfänge der Faustdichtung geradezu beherrscht, in der sonstigen Dichtung des jungen Goethe gar keine Spuren hinterlassen haben sollte? —

Auf Swedenborg wurde Goethe vielleicht durch Fräulein von Klettenberg hingewiesen, in deren Kreise der Geisterseher Beachtung fand (Dechent, Susanna v. Klettenberg S. 172 ff.). Von 1772 an können wir Swedenborgische Vorstellungen in Goethes Briefen und Werken verfolgen. Ihren Höhepunkt erreicht diese Leidenschaft zu Ende 1772 und Anfang 1773. In jener Recension der Frankfurter gelehrten Anzeigen vom 3. November bemüht er sich, Lavater für seinen neuen Heiligen zu gewinnen und Anfang 1773 versucht er sich nach Swedenborgs Vorgange und im Anschluss an dessen Anschauungen von der loquela spirituum als Bibeldeuter. Damit gewinnen wir nun für den Swedenborgisierenden Faustmonolog zeitliche Grenzen. Die ersten Monate des Jahres 1772 dürfen wir noch abziehen, da Goethes

neue Leidenschaft doch nicht sofort eine solche Frucht wie den Faustmonolog gezeitigt haben kann, der auch recht eingehende Studien in den bändereichen Arcana coelestia voraussetzt. Im Oktober 1773 war aber die Wagnerscene mindestens als Konzeption schon vorhanden, da das Bild des in der Nachtmütze unter die griechischen Heroen tretenden Wieland von dem analogen Eintritt Wagners bei Faust abgeleitet ist. Also bestand damals auch schon der Monolog, denn dass die Dichtung am Faust im Anschluss an die Puppenspiele mit dem Monolog begonnen hat, leuchtet ein, und so nimmt es auch Erich Schmidt in seiner Einleitung zum Urfaust an. Der Monolog ist also zwischen dem Sommer 1772 und dem Herbst 1773 entstanden. Nicht nur die Genialität der Dichtung, sondern auch die grosse technische Virtuosität, mit der die Swedenborgsche Grundlage hineingeschmolzen ist, sprechen mehr für das Jahr 1773.

Das Swedenborgsche Geisteruniversum hat also in dem Pandämonium der Gedanken- und Anschauungswelt des jungen Goethe einen breiten Raum eingenommen.[1])

---

[1]) Swedenborgs Phantasmen haben noch einigen anderen Dichtern Eindruck gemacht, vor allem Schiller; dann Coleridge (Brandl, Coleridge, Berlin 1886, S. 399), Balzac und Strindberg. Schiller plante einmal ein Gedicht, dessen Skizze lautet:

„Swedenborg und seine Geister die ihm Gehorsam weigern" (Gödeke 11, 407). Er hat auch für die Darstellung von Wallensteins Mysticismus das System Swedenborgs verwertet. Die Piccolomini II 6:

Die Geisterleiter, die aus dieser Welt des Staubes
Bis in die Sternenwelt, mit tausend Sprossen
Hinauf sich baut, an der die himmlischen
Gestalten wirkend auf- und niederwandeln.

Beinahe dieselben Worte hatte schon Goethe zur Darstellung der Schwedenborgischen Geisterwelt gebraucht:

Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen. —

Balzac hat 1835 einen Swedenborgianischen Roman Séraphita geschrieben (Oeuvres complètes, Band 17), der denn freilich nur geeignet ist, die Genialität in Goethes Verfahren ins Licht zu setzen. Goethe schmilzt die sinnlich anschaulichen Züge (das Anziehen und Saugen, das Aufgehen der Seelenkraft, die Sphäre des Geistes, die Flammenvision bei seiner Erscheinung) in den Mono-

Er wird es für das genommen haben, was es ist, für Dichtung. So nennt Faust das Abbild des Geisteruniversums im Zeichen des Makrokosmus „ein Schauspiel nur“. Aber wenn selbst der Ausdruck von dem „gewürdigten Seher unserer Zeiten“ darauf hinweisen sollte, dass der junge Goethe mit diesen Geisterphantasien etwas ernstlicher spielte, so braucht sich der Aufklärer in uns darüber nicht zu beunruhigen. „Der Aberglaube ist die Poesie des Lebens, darum schadets dem Dichter nicht, abergläubisch zu sein“ (Spruch 184 bei Löper). „Der Aberglaube ist die Poesie des Lebens, beide erfinden eingebildete Wesen, und zwischen dem Wirklichen, Handgreiflichen ahnen sie die seltsamsten Beziehungen . . . Dem Poeten schadet der Aberglaube nicht, weil er seinen Halbwahn, dem er nur eine mentale Giltigkeit verleiht, mehrseitig zu gute machen kann (Kunst und Altertum IV, 2, 133 f.). — Im Lehrbrief Wilhelm Meisters: „Die Neigung der Jugend zum Geheimnis, zu Ceremonien und grossen Worten ist ausserordentlich, und oft ein Zeichen einer gewissen Tiefe des Charakters. Man will in diesen Jahren sein ganzes Wesen, wenn auch nur dunkel und unbestimmt, ergriffen und gerührt sehen. Der Jüngling, der vieles ahnt, glaubt in einem Geheimnisse viel zu finden, in ein Geheimnis viel legen und durch dasselbe wirken zu müssen.“

Ueber seinen Swedenborgianismus spricht sich Goethe selbst aus in dem Briefe an Lavater vom 14. November 1781. Es handelt sich um ein von Lavater übersandtes geister-

log ein, und Fausts Entzücken über das geheimnisvolle Buch und das darin zu schauende Abbild des Universums ist so vollkommen in Poesie aufgelöst, dass die Beziehung trotz des vielfachen dem Monologe zugewendeten Studiums so lange unbemerkt bleiben konnte. Bei Balzac haben wir einen Kreis schwärmerischer Menschen, die spiritualistische Reden führen. Einmal wird Swedenborgs Lebensgang ausführlich erzählt. Ein geheimnisvolles Wesen, von einem Manne als Séraphita, von einem Mädchen sls Séraphitus geliebt, stirbt nach langen verzückten Reden — und das ist der Roman. — Eine gute Gesamtwürdigung Swedenborgs findet sich in Emersons Representative men.

seherisches Buch: „Ich bin geneigter als jemand noch eine Welt ausser der Sichtbaren zu glauben und ich habe Dichtungs- und Lebenskraft genug, sogar mein eigenes beschränktes Selbst zu einem Swedenborgischen Geisteruniversum erweitert zu fühlen. Alsdenn mag ich aber gern, dass das alberne und ekelhafte menschlicher Exkremente durch eine feine Gährung abgesondert und der reinlichste Zustand in den wir versetzt werden können, empfunden werde. Was soll ich aber zu Geistern sagen, die solchen Menschen gehorchen, solches Zeug vorbringen und solche Handlungen begehen.“ Diese Operation der Läuterung hat er eben im Faustmonolog an Swedenborgs Geisterlehre vollzogen, in der es an groben und albernen Elementen durchaus nicht fehlt, und auch die lässige Gemütlichheit der Swedenborgschen Geisterseherei ist in Goethes grandioser Scene gründlich beseitigt. Dass es sich für ihn bei dem ganzen Geisterwesen doch schliesslich um Poesie handelt, die aus dem Reiche der Erfahrung hinausdeutet, zeigt auch die schöne Briefstelle an Lavater vom 22. Juni 1781: „Glaube mir, das Unterirdische geht so natürlich zu als das Ueberirdische, und wer bei Tage und unter freyem Himmel nicht Geister bannt, ruft sie um Mitternacht in keinem Gewölbe. Glaube mir, du bist ein grösserer Hexenmeister, als je einer, der sich mit Abacadabra gewafnet hat.“

In diesen Aeusserungen aus den ersten Weimarer Jahren haben wir also schon eine Läuterung und Ueberwindung seines Swedenborgianismus. Wir sehen ihn auf diese Dinge zurückschauen im Tagebuch vom 7. August 1779: „Stiller Rückblick aufs Leben, auf die Verworrenheit, Betriebsamkeit, Wissbegierde der Jugend, wie sie überall herumschweift um etwas befriedigendes zu finden. Wie ich besonders in Geheimnissen, dunklen Imaginativen Verhältnissen eine Wollust gefunden habe.“ Einen späten Rückblick auf diese Anfänge des Faust haben wir auch in Goethes Aeusserung vom 3. Januar 1830 zu Eckermann, der über die Schwierigkeit des Monologs klagte: „Auch muss man bedenken, dass der erste Teil

aus einem etwas dunkeln Zustande des Individuums hervorgegangen. Aber eben dieses Dunkel reizt die Menschen, und sie mühen sich daran ab, wie an allen unauflösbaren Problemen."

Mit der Uebersiedelung nach Weimar hört also Swedenborgs Geisterwelt auf, Goethes Dichtung zu befruchten. Goethe bestellt sich zwar noch 1776 eine deutsche Uebersetzung eines Swedenborgschen Werkes (IV, 3, 115), aber diese Anschauungen dienen ihm nur gelegentlich in Briefen. An Frau von Stein, 2. Dezember 1777: „Wege mitunter!! Im dreckigen Jerusalem Schwedenborgs ist nichts gröber." An Einsiedel, Anfang September 1778: „Sage der Herzoginn, wenn sie einen dieser Abende wollte das niedrige Thal mit ihrer Gegenwart beglücken, würden die Geister desselben sie aus allen Büschen heraus tubend bewillkommen." An Frau von Stein, 4. November 1779: „einzelne Nebel stiegen aus den Felsrizen aufwärts, als wenn die Morgenluft junge Geister aufwekte, die Lust fühlten, ihre Brust der Sonne entgegen zu tragen und sie an ihren Bliken zu vergülden." An Lavater 1780 nach der Schweizer Reise: „Der Herzog ist sehr gut und brav . . . Die Fesseln, an denen uns die Geister führen, liegen ihm an einigen Gliedern gar zu enge an." An Frau von Stein, 10. Oktober 1780: „Das alles kam zu dem Zustande meiner Seele darin es aussah wie in einem Pandämonium von unsichtbaren Geistern angefüllt das dem Zuschauer, so bang es ihm drinn würde, doch nur ein unendlich leeres Gewölbe darstellte." 18. April 1781: „Ich will sehn wie mich die Geister heut behandeln." 19. August: „Wenn mich nicht die Geister an mein neues Stück geführt hätten." 1. Oktober: „Durch seine (Grimm's) Augen wie ein schwedenborgischer Geist will ich ein gros Stück Land sehn." An Frau Rath, 3. Oktober 1781: „Wenn man nach Art Schwedenborgischer Geister durch fremde Augen sehen will, thut man am besten, wenn man Kinder Augen dazu wählt." Dann verschwindet Swedenborg auch aus den Briefen;

von der italienischen Reise bis zu Schillers Tod wird er nicht mehr genannt. In der Geschichte der Farbenlehre (II, 4, 182) werden seine wunderlichen Ansichten vom Aufbau der Materie und von der Entstehung der Farben kurz abgefertigt.

Einen flüchtigen Versuch, den Erdgeist noch einmal dichterisch zu verwenden, macht Goethe 1815 in dem Requiem für den Fürsten von Ligne (16, 387). Swedenborgsche Bilder finden sich noch vereinzelt in den Briefen an F. A. Wolf vom 28. November 1806 und an d'Alton vom 20. August 1824.

Zuletzt knüpft Goethe als Greis noch einmal an Swedenborg an, zwar jetzt

> Nicht von der Macht der Dunkelheit gerührt.
> Wer schildert gern den Wirrwarr des Gefühles,
> Wenn ihn der Weg zur Klarheit aufgeführt?

Der junge Goethe hatte in Swedenborgs Geisterkreise geatmet, sie umschwebten den Dichtenden und fanden so den Eingang in seine Dichtung; der Greis verwendet die fremden und längst erledigten Anschauungen, um damit seine Phantasie für die Darstellung des Faustischen Paradieses zu befruchten. Die Gestalten, mit denen er es bevölkert, stammen wesentlich von Dante, wie Erich Schmidt zeigt, aber diese leuchtenden Bilder durften in einem Drama nicht regungslos verharren. Da wandte sich Goethe wieder an den Mann, der zu erzählen weiss, wie es bei den Engeln und Geistern hergeht, und das Paradies begann zu schwingen und eine gewaltige kreisende Aufwärtsbewegung durchdrang die himmlischen Sphären.

Das Walten Swedenborgscher Anschauungen bei der Darstellung von Fausts Verklärung ist längst bemerkt, und z. B. in Löpers Kommentar finden sich schon einige wesentliche Stellen zusammengetragen. Der Vollständigkeit halber führe ich sie hier mit einer Anzahl von neu beigebrachten Zügen zusammen an.

Zwar hat die Hölle Rachen viele, viele, Nach Standsgebühr und Würden schlingt sie ein. 6370: scien-

dum est, quod innumerabilia inferna sunt, distincta secundum omnium malorum et inde falsorum genera, et secundum eorum species, et specierum singula; et quod in unoquoque inferno sit ordo. — Pater seraphicus: Knaben, mitternachtsgeborene, Halb erschlossen Geist und Sinn, Für die Eltern gleich verlorne, Für die Engel zum Gewinn! . . . . Doch von schroffen Erdewegen, Glückliche, habt ihr keine Spur. 2790: qui non diu post nativitatem obeunt, sunt infantili mente paene sicut in terra nec quidquam plus sciunt. — Steigt herab in meiner Augen Welt- und erdgemäss Organ, Könnt sie als die euern brauchen, Schaut euch diese Gegend an. 1880: Quando primum apertus mihi fuit visus interior et per oculos meos viderunt mundum, et quae in mundo essent, spiritus et angeli, obstupefacti sunt ut dicerent, hoc miraculum miraculorum esse. — Steigt hinan zu höherm Kreise, Wachset immer unvermerkt, Wie nach ewig reiner Weise Gottes Gegenwart verstärkt. 2292: Ex his constare potest, quod infantes non illico post mortem in statum angelicum veniant, sed quod per cognitiones boni et veri successive introducantur, et hoc secundum omnem ordinem coelestem. Diese Stelle dient mit den folgenden zugleich als Erläuterung für die vollendeten und jüngeren Engel und für die „höheren Sphären“. 459: Coeli sunt tres; primum est, ubi spiritus boni, secundum ubi spiritus angelici, tertium, ubi angeli. distinguuntur tam spiritus quam spiritus angelici et angeli in coelestes et in spirituales; coelestes sunt, qui per amorem fidem acceperunt a domino, sicut illi qui in antiquissima ecclesia . . . , spirituales sunt, qui per cognitiones fidei a domino acceperunt charitatem. 1752: boni spiritus sunt quidem etiam angeli, sed inferiores, nam sunt in primo coelo, spiritus autem angelici in secundo et angeli proprie dicti in tertio. 1802: apud angelos interiores plus est internum quam apud angelos exteriores, quare propiores sunt domino et magis haeredes. — Zu den höhern Sphären noch 2297: Praeterea infantes, sicut perficiuntur, etiam circumdantur atmos-

phaeris secundum statum perfectionis eorum, quod atmosphaerae in altera vita dentur innumerabili varietate. — Chor seliger Knaben. Göttlich belehret Dürft ihr vertrauen . . . Doch dieser hat gelernt, Er wird uns lehren . . . Die eine Büsserin. Vergönne mir, ihn zu belehren. 1802: Sed a primo seu externo coelo nusquam aliquis in alterum seu interius coelum evehi potest priusquam instructus est in bonis amoris et veris fidei, quantum instructus tantum potest evehi et venire inter spiritus angelicos . . . similiter se habet cum omnibus, etiam cum infantibus, qui omnes instruuntur in regno Domini, at hi faciles, quia nullis principiis falsi imbuti. 2299: Instruuntur infantes imprimis per repraesentativa geniis eorum adaequata. — Zu den drei Patres in der tiefen, in der mittleren Region und in der höchsten, reinlichsten Zelle. De Coelo et Inferno, London 1758 § 183: Quoniam in Coelo societates sunt, et vivunt sicut homines, ideo etiam illis sunt Habitationes, et illae quoque variae secundum statum vitae cujusvis; magnificae illis qui in digniori statu sunt, et minus magnificae illis qui in inferiori. 188: Angeli, ex quibus Regnum Coeleste Domini, habitant ut plurimum in editioribus locis, quae apparent sicut Montes ex humo; Angeli, ex quibus Regnum spirituale Domini, habitant in minus editis locis, quae apparent sicut Colles; Angeli autem qui in infimis coeli, habitant in locis quae apparent sicut Petrae ex saxis. — Wenn er dich ahnet, folgt er nach. De coelo 44: Similes quasi ex se feruntur ad similes. 46: Cognoscunt etiam se omnes qui in simili bono sunt, prorsus sicut homines in mundo suos propinquos, suos affines, et suos amicos . . . ex causa, quia in altera vita non sunt propinquitates, affinitates et amicitiae aliae quam spirituales, ita quae sunt amoris et fidei.

Die Geister und der Geist Swedenborgs schweben also über dem Ausgange des Faustdramas wie über seinem Eingange. Der junge Goethe glaubte in den Phantasien dessen, „der diese Zeichen schrieb“, ein Abbild der wirkenden Natur zu schauen, er selbst war es,

dem bei Betrachtung dieses Geisteruniversums junges heiliges Lebensglück durch Nerv und Ader rann. Der Greis dagegen benutzt milde lächelnd diese naiven Anschauungen, um den Himmel der Seligen poetisch auszugestalten, der, selbst eine naive Conception, diese Elemente vollkommen in sich auflöst. Gewiss hat Goethe mit Behagen den Humor der Thatsache empfunden, dass die Faustdichtung an ihrem Schlusse auf die Motive der ersten Scene zurückgriff, die sechszig lange Menschenjahre zurücklagen und von dem Dichter seit mehr als einem halben Jahrhundert geistig überwunden waren.

Dem schwedischen Geisterseher aber ist eine Art von Unsterblichkeit durch zwei Deutsche gesichert. Wen Kant einer humoristischen Streitschrift gewürdigt hat, und wessen Gedanken ein Stück Faust geworden sind, der lebt für die Zeitspanne, die wir menschlicher Weise die Ewigkeit nennen.

Die geplante Disputationsscene im Faust.

Im Faust haben die Universitätserinnerungen des Leipziger und Strassburger Studenten manche Spur hinterlassen. In dem Schüler hat Goethe dargestellt, was ein junger Mensch empfindet, der unvermittelt aus der Heimat in die fremde Umgebung, aus der väterlichen Gewalt in die unbeschränkte Freiheit eintritt: den besten Willen, alles Lernbare und noch etwas darüber zu lernen und völlige Ratlosigkeit, wie das anzufangen sei, glückliche Vorempfindung geträumter Genüsse, Ehrfurcht und bange Scheu vor den Gewaltigen der Wissenschaft und gleichzeitige naive Zutraulichkeit ihnen gegenüber, und was noch alles in diesen wunderlich gemischten Zustand eingeht, den nur der ehemalige Student kennt. Wenn der Schüler sich dem Manne, den er in Kleid und Mütze des weitberühmten Professors Faust findet, mit den Worten vorstellt:

Ich bin allhier erst kurze Zeit
Und komme voll Ergebenheit
Einen Mann zu sprechen und zu kennen,
Den alle mir mit Ehrfurcht nennen

so wird der Studiosus Goethe sich bei Professor Gottsched mit sehr ähnlichen Worten eingeführt haben. Zu der Stelle:

Habt euch vorher wohl präparirt
Paragraphos wohl einstudirt,
Damit ihr nachher besser seht
Dass er nichts sagt als was im Buche steht.

sei eine kleine Anmerkung gestattet. Dieser kennzeichnende Zug aus dem Colleg wird, wie ich sehe, öfters missverstanden. Es handelt sich nicht um die Bücher der Wissenschaft überhaupt — das würde ja für die meisten Collegien mehr als genug sein — sondern es ist das dem Colleg zu Grunde liegende und als solches im Lektionskataloge angezeigte Buch gemeint. Z. B. las Kant Logik nach den Compendien von Meier und Baumeister, Metaphysik nach Baumgarten, Moral nach Baumeister. Dieser früher allgemein übliche Modus findet sich vereinzelt noch heute. Mephisto's Professor sagt also nichts weiter, als was in dem Buche steht, dessen Paragraphen der Student zuvor einstudiert hat, und somit hätte der Student ebenso gut zu Hause bleiben können. — Die andere Seite studentischen Wesens lernen wir in Auerbachs Keller kennen. In diesen beiden Scenen kommt das Studentische nur beiläufig zur Erscheinung; es war aber eine Scene geplant, die einen grossen Universitätsakt mit allem Zubehör darstellen sollte.

Der Anfang liegt in ausgeführten Versen vor:

Auditorium.

Disputation.

Schüler von innen.

Lasst uns hinaus! wir haben nicht gegessen.
Wer sprechen darf wird Speis und Trank vergessen
Wer hören soll wird endlich matt.

Schüler von aussen.

Lasst uns hinein wir kommen schon vom Kauen;
Denn uns hat das Convickt gespeist.
Lasst uns hinein wir wollen hier verdauen
Uns fehlt der Wein, und hier ist Geist.

Fahrender Scholasticus.

Hinaus! Hinein! Und keiner von der Stelle!
Was drängt ihr euch auf dieser Schwelle!
Hier aussen Platz und lasst die innern fort,
Besetzt dann den verlassnen Ort.

Schüler.

Der ist vom fahrenden Geschlecht.
Er renomirt, doch er hat recht.

Die Stauung der ausströmenden Woge durch den Gegendrang der Hineinströmenden ist eine echte Beobachtung aus dem Colleg. Das wiederholt sich überall, wo zwei beliebte Docenten nach einander lesen. Hier führt sich nun Mephisto als fahrender Scholast wirksam ein.

Das Weitere besitzen wir nur im Schema.

Halbchor andre Hälfte Tutti der Studenten den Zustand ausdruckend. Das Gedräng die Wogen (?) das ein- und ausströmen. Wagner als Opponent letzter. Macht ein Compl(iment). Einzelne Stimmen. Recktor zum Pedell. Die Pedellen die Ruhe gebieten. Fahrender Scholasticus tritt auf. Schilt die Versammlung Chor der Studenten Halb. Ganz. Schilt den Respondenten. Bescheiden dieser lehnts ab.

Faust nimmts auf. Schilt sein Schwadronieren. Verlangt dass er articulire. Meph. thuts fällt aber gleich ins Lob des Vagirens und der daraus entstehenden Erfahrung. Chor halb. F. Ungünstige Schilderung des Vaganten. Chor halb.

M. Kenntnisse die dem Schulweisen fehlen.

F. *Γνωϑι σεαυτον* im schönsten Sinne. Fordert den Gegner auf Fragen aus der Erfahrung vorzulegen. Die F. alle beantworten wolle.

M. Gletscher Bolog. Feuer. Charibdis. Fata Morg. Thier Mensch.

F. Gegenfrage wo der schaffende Spiegel sey.

M. Compliment. Die Antwort einandermal.

F. Schluss. Abdanckung.

Majorität Minorität der Zuhörer als Chor.

Wagners Sorge die Geister mögten sprechen was der Mensch zu sich zu sagen glaubte.

Wie der Einfall in Goethe entstanden ist, Mephisto in der Maske eines fahrenden Scholasten bei einem grossen Universitätsaktus Faust gegenüber treten zu lassen, das können wir genau verfolgen.

Auf der Rückreise von Italien verweilte Goethe im Juni 1788 in Nürnberg und benutzte dort als Reisehandbuch C. G. von Murr's „Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in Nürnberg. Nürnberg 1778.“ In diesem Buche fand er S. 699 eine kurze Notiz über den historischen Faust und darin ein Citat aus einem Briefe Conrad Gesners: Ex illa schola (Druidica) prodierunt, quos vulgo Scholasticos vagantes nominabant, inter quos Faustus quidam, non ita pridem mortuus, mire cele-

bratur. Goethe notierte sich nun in einem italienischen Notizheftchen: „Schola Druidica Faustus scholasticus vagans. Murr 699.“ Ob er bei dieser Notiz schon daran dachte, die Maske des fahrenden Scholasten zur Einführung Mephistos zu verwenden, steht dahin. Jedenfalls liess sich hier die Reihe der im Faust erscheinenden akademischen Typen — Professor, Famulus, zahmer Student der Schülerscene und wilde Studenten in Auerbachs Keller — wirkungsvoll vermehren. Diese mehr oder weniger unbestimmt schwebende Intention, einen fahrenden Scholasten in die Faustdichtung einzuführen, kam nun durch eine neue Anregung zur Reife. Zu Anfang 1798 las Goethe in Erasmus Francisci's neupoliertem Geschichts- Kunst- und Sitten-Spiegel, Nürnberg 1670, S. 42 eine Disputation zwischen einem chinesischen Gelehrten und einem Jesuiten, die ihn „unglaublich amüsierte“ wie er am 3. Januar an Schiller schreibt. Dieses Bild einer Disputation zwischen zwei auf ganz verschiedenem Boden stehenden Gelehrten über Fragen des menschlichen Denkens traf ihn mitten in seinen Zweifeln, wie die grosse Lücke zu füllen und Mephistos Einführung zu bewirken sei. Das Disputationsbild wandelt sich ihm ins Faustische, er sieht Faust und Mephisto so mit einander disputieren, und da wir in der humanistischen Universitätssphäre sind, so nimmt diese Disputation die Form eines grossen öffentlichen Universitätsaktus an, einer Doctorpromotion, die ja von jeher mit öffentlichen Redekämpfen verbunden war. Für Mephistos Maske wird jetzt die ältere Murr'sche Notiz fruchtbar: er wird als fahrender Scholast in den Aktus eingreifen und so in einem geistigen Duell Fausts Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Dass die Disputation bei Francisci auf Goethes Plan gewirkt hat, ergiebt sich aus dem Schlusstrumpf in Goethes Disputation. Mephisto pocht auf die realen Natur- und Erfahrungskenntnisse, die dem Schulweisen fehlen, Faust macht sich anheischig, jede Frage des fahrenden Scholasten auf diesem Gebiete zu beantworten.

Mephisto stellt ihm nach einander die Probleme: Gletscher, Bolognesisches Feuer, Charybdis, Fata morgana, Tier, Mensch. (Um welche Gedanken es sich bei diesen letzteren Fragen handelte, zeigt Goethes Gedicht: Die Metamorphose der Tiere.) Faust beantwortet alle diese Fragen, und nun ist an ihm die Reihe, von seinem idealistischen Standpunkte aus dem Gegner eine möglichst schwere Frage vorzulegen. Sie lautet: „wo der schaffende Spiegel sei“. Mephisto macht ihm ein Compliment — also etwa: er sehe, dass Faust zu den Eingeweihten gehöre — und verspricht die Antwort für ein andermal. Damit ist die eigentliche Disputation zwischen Faust und Mephisto zu Ende. Was es nun mit diesem Schlusstrumpf vom schaffenden Spiegel auf sich hat, erfahren wir eben aus jener Disputation zwischen dem Jesuiten und dem chinesischen Gelehrten. Es handelt sich dort um die Theorie des Denkens. Der Chinese meint, dass die Dinge der Aussenwelt im Kopfe des Menschen neu erschaffen werden, nach dem Pater handelt es sich nur um „ein Ebenbild, innerliches Conterfeyt und Gemähl“ der Aussenwelt im Hirne des Menschen. „Wer siehet nicht, sprach er, was zwischen solchen beiden Dingen für ein grosser Unterschied sei? Schauet, in diesem Spiegel hier siehet man der Sonnen und des Mondes Bild, so man ihn recht dagegen stellet; wer sollte aber so stumpfsinnig wohl sein und sprechen, der Spiegel könne den Mond und die Sonne schaffen.“

Goethe ist nun gerade dieser Meinung, er stellt sich auf die Seite des Chinesen als des „schaffenden Idealisten“ (an Schiller, 6. Januar 1798). Die Antwort auf Fausts idealistische Frage, wo der schaffende Spiegel sei, lautet also: Im Kopfe des Menschen.[1])

---

[1]) Ohne von dem Zusmmenhange mit der Disputation bei Francisci zu wissen, hat schon 1855 Hartung das richtige Aperçu für den schaffenden Spiegel gehabt. „Oder ist es vielleicht der Menschengeist nach Fichtescher Philosophie?“ Aber diese flüchtige Anregung hat gar nicht gewirkt; der schaffende Spiegel ist bisher meist mit dem Spiegel der Hexenküche zusammengebracht worden.

Einer weiteren Erläuterung bedarf der klare und amüsante Entwurf nicht. Die Majorität und Minorität der Zuschauer als Chor stellt natürlich die Parteien für den einen und den anderen Disputanten dar; die Majorität ist gewiss für den dreisten und schlagfertigen Empiriker Mephisto.

Wagner's „Sorge, die Geister möchten sprechen, was der Mensch zu sich zu sagen glaubte“, könnte ebenfalls durch eine Stelle in der Disputation bei Francisci (S. 55) angeregt sein. Dort sagt der Pater zu seinem Schiffskapitän: „so werdet ihr spüren, dass dasjenige, so sie jetzt vorbringen, nicht aus ihrem eigenen Hirn, sondern vielmehr aus des Satans Eingaben herkommen, der ihnen solches hat eingeblasen.“ —

Aus diesem wundersamen Redekampfe besitzen wir nun noch einige Bruchstücke, mit deren Hilfe wir das Gesamtbild in der Phantasie wohl aufbauen können. Mephistos Argument „Kenntnisse die dem Schulweisen fehlen“ erscheint im Paralipomenon 19, 61, 18:

Die Wahrheit zu ergründen
Spannt ihr vergebens euer blöd Gesicht
Das Wahre wäre leicht zu finden
Doch eben das genügt euch nicht.

Die blosse Wahrheit ist ein simpel Ding
Die jeder leicht begreifen kann
Allein sie scheint euch zu gering
Und sie befriedigt nicht den Wundermann
Drum wollt ihr, dass man euch belüge
Und dankt dafür wenn . . .
Und . . .

Mit pathetischem Dünckel
Quadrirt den Zirkel
Bissecirt den Winkel
Und wo die Klügsten selbst sich wunderlich geberden
Das kann hier Schüler Arbeit werden.

Die blosse Wahrheit (Paral. 61) ist identisch mit dem, was in Paral. 19 als das Wahre von der Wahrheit unterschieden wird. Mephisto bezeichnet hier Faust

als Wundermann. So wird Faust auch im zweiten Teile einmal genannt (Vers 6421); ich möchte das aber nicht zur Erklärung heranziehen, weil das Wort da in einem erheblich abweichenden Sinne gebraucht wird. Ich glaube vielmehr, dass bei der Contrastierung der Wahrheit und des Wahren und bei der Bezeichnung des Idealisten als Wundermann Anregung von einem bestimmten philosophischen Streit her gewirkt hat. Im Juli 1799 las Goethe Jacobis „Sendschreiben an Fichte. Hamburg 1799" und machte es, wie weiterhin gezeigt werden soll, zum Gegenstand einer Bakisweissagung. Die Unterscheidung zwischen der Wahrheit und dem Wahren findet sich nun bei Jacobi wiederholt. S. 11: „Meine Absicht ist aber der Ihrigen auf keine Art im Wege, so wie Ihre nicht der meinen, weil ich zwischen Wahrheit und dem Wahren unterscheide". S. 25: „Noch einmal, ich begreife ihn nicht, den Jubel über die Entdeckung, dass es nur Wahrheiten, aber nichts Wahres gebe; begreife nicht jene allerreinste Wahrheits-Liebe, die des Wahren selbst nicht mehr bedarf". Mehr noch als auf diese formale Uebereinstimmung stütze ich meine Vermutung auf die Gesamtheit des Paralipomenon 61. Jedes Wort passt hier auf Jacobi, der sich mit der wissenschaftlich zu erreichenden Erkenntnis nicht befriedigt erklärt, als Wundermann einen lebendigen, ausserhalb der Natur stehenden Gott annimmt und von den positiven Religionen, die er selbst als Götzendienst bezeichnet, belogen sein will. S. 31: „Wie mir diese Welt der Erscheinungen, wenn sie in diesen Erscheinungen alle ihre Wahrheit und keine tiefer liegende Bedeutung – wenn sie nichts ausser ihr zu offenbaren hat, zu einem grässlichen Gespenste wird . . ." S. 49: „Gott ist, und ist ausser mir, ein lebendiges, für sich bestehendes Wesen." S. 50: „Entschieden, unverholen, ohne Zagen und Zweifeln gebe ich dem nur äusserlichen Götzendienste vor jener mir zu reinen Religion, die sich mir als Selbstgötterei darstellt, den Vorzug".

In den mathematischen Versen ist Goethe ein Versehen passiert.*) Die Zweiteilung des Winkels ist eine ganz einfache Aufgabe; Goethe meint vielmehr die Trisection, die in der That ein seit dem Altertum viel behandeltes, mit Cirkel und Lineal nicht lösbares Problem darstellt.

Den Empiriker und Realisten Mephisto hören wir im Paralipomenon 17 und 15:

Wer spricht von Zweifeln lasst michs hören
Wer zweifeln will der muss nicht lehren
Wer lehren will der gebe was.

Das was uns trennt das ist die Wirklichkeit
Was uns verbindet das sind Worte.

Zu einem der in Aussicht genommenen naturwissenschaftlichen Probleme gehört Fausts Erwiderung an Mephisto (Paral. 14):

Zu suchen wo auf Erden diess geworden
Das steht dem Herrn Vaganten frey
Ob es im Süden oder Norden
Mir ist es alles einerley. —

Wo sollte nun die Disputation ihren Platz finden? Erich Schmidt setzt sie zwischen Studierzimmer und Auerbachs Keller. Aber die Scene Studierzimmer mündet in den Beginn der Weltreise

Und sind wir leicht, so geht es schnell hinauf.
Ich gratuliere dir zum neuen Lebenslauf.

Und nun, nachdem die Beiden auf dem Zaubermantel fortgeflogen sind, finden wir sie ruhig an Ort und Stelle? Faust ist wieder Professor und beteiligt sich an einem Disputationsakt? Goethe sagt ja auch, dass die Disputation in der Lücke fehlt. Zu seinem Ansatze ist Erich Schmidt offenbar durch Mephistos Erklärung veranlasst worden:

Ich werde heute gleich beim Doktorschmaus
Als Diener meine Pflicht erfüllen.

Aber aus dem angegebenen Grunde kann der Doktor-

*) Diesen Hinweis verdanke ich meinem Freunde Siegmund Auerbach.

schmaus nur zu der hier bereits vollzogenen Disputation gehören. Auch so bleibt noch die Schwierigkeit, dass auch die Teilnahme am Doktorschmaus mit dem Beginn der Weltfahrt sich nicht recht zusammenfügen will. Aber eine Incongruenz bei einer solchen flüchtigen Erwähnung hat nicht viel zu bedeuten, bei einer breiten dramatischen Scene wäre sie unerträglich.

Man könnte nun in der Disputation die erste Einführung Mephistos sehen. Dann hätten also die Pudelpartien (Schluss der Scene vor dem Thor und Anfang der ersten Studierzimmerscene) fortfallen müssen. Sie stammen vom Frühling 1800 („Der Teufel, den ich beschwöre, geberdet sich sehr wunderlich“, an Schiller 16. April 1800) und Frühling 1801 (wegen der Einwirkung des vom 18. Februar—9. Mai 1801 entliehenen Faustbuches von Pfitzer). Nun schreibt aber Goethe am 3. oder 4. April 1801: „Ich hoffe, dass in der grossen Lücke nur der Disputationsaktus fehlen soll.“ Die Disputation sollte sich also der sämtlichen, bisher am Faust geschehenen Arbeit ohne Bruch und Rest einfügen, sie sollte nichts schon Gedichtetes verdrängen, keine Revolution im bisherigen Gefüge des Dramas herbeiführen.

Bleiben also Pudel und Gespenst an ihrer Stelle, kann ferner die Disputation nicht hinter die zweite Studierzimmerscene fallen, weil an deren Schluss die Weltfahrt beginnt, so bleibt nur noch der Platz zwischen den beiden Studierzimmerscenen übrig. So setzen sie auch Scherer (Aufsätze über Goethe S. 332) und Minor (Goethes Faust II 174) an. Schon Scherer hat als einen Mangel empfunden, dass man nicht begreift, weshalb Mephisto fortdrängt, nachdem Faust aus eigenem Antriebe die Geneigtheit zu einem Pakt kundgegeben hat. Goethe hat die eine Studierzimmerscene in zwei zerspalten, um zwischen ihnen Raum für die Disputation auszusparen, und die intendierte Folge der Ereignisse ist also:

Mephisto erscheint entsprechend dem alten Urfaustplan in Hundegestalt, macht nach Anregungen des Pfitzer'schen Faustbuches seine Verwandlungen hinter

dem Ofen durch und tritt in der Maske des fahrenden Scholasten hervor. Er versenkt Faust in Schlummer.

Nun Fauste, träume fort, bis wir uns wiedersehn.

Dieses Wiedersehen findet nun auf eine für Faust überraschende Art statt. In der Disputation tritt Mephisto dem Idealisten als der Erfahrung und Naturwissen bietende Realist gegenüber, und wenn er nun Faust ein Compliment macht -- „die Antwort ein andermal“ — so wissen wir, worauf das zielt. Er deutet Faust an, dass sie noch nicht mit einander fertig sind, dieses „ein andermal“ ist eben die Paktscene.

Diese Folge der Scenen wird nun noch gesichert durch das Paralipomenon 16:

Als Pudel als Gespenst und als Scholasticus
Ich habe dich als Pudel doch am liebsten.

Die Verse waren für die Paktscene bestimmt, der also Pudelscene, Ofenscene und Disputation in dieser Reihenfolge voraufgehen sollten.

Freilich ist dann die Disputation vor allem studentischen und professoralen Volk eine Komödie; Faust weiss ja, wer in der Maske des fahrenden Scholasten steckt. Aber wie Goethe selbst eine grosse Neigung hatte, mit Menschen kleine Komödienscenen zu improvisieren, so führt auch im Faust Mephisto mit dem Schüler eine Maskenkomödie auf, und in noch höherem Stile hier Faust und Mephisto. Sie beide wissen, dass hier unter dem Schein einer theoretischen Universitätsdisputation um ganz andere Dinge, um Fausts Seele und Zukunft, gerungen wird. Hier sollte Mephisto seinen eigentlichen geistigen Einsatz ausspielen. —

Goethe hat Erasmus Francisci's neupolierten Geschicht-, Kunst- und Sittenspiegel, in dem er die Anregung zur Schaffung einer Disputationsscene fand, am 6. Dezember 1797 aus der Weimarischen Bibliothek entliehen. Das ist also die obere Zeitgrenze. Am 3. April 1801 schreibt er an Schiller: „Ich hoffe, dass bald in der grossen Lücke nur der Disputationsactus fehlen soll,

welcher denn freylich als ein eigenes Werk anzusehen ist und aus dem Stegreife nicht entstehen wird." Für das Wenige, was davon zu Stande gekommen ist, gewinnen wir nun eine untere Zeitgrenze durch die folgende Beobachtung.

In dem Oktavheft, das die Disputationsskizze enthält, folgt auf die letztere eine Anzahl schwer lesbarer Wörter.[1])

„Ich erkläre (?) mich in (?) dieser
so Sache durch (?) ein Beyspiel (?)
Genuss
Resignation Gewohnheit
Streben."

Der Passus stellte bisher eine harte Nuss dar, an der sich ein jeder die Zähne ausbeissen musste, der es unternahm, den Disputationsplan aufzubauen. Ich kann nun zeigen, dass die Worte überhaupt nicht zu dem Faustparalipomenon gehören. Sie sind von Goethe auf das gerade vor ihm liegende Papier geworfen, um seine Gedanken über einen ganz anderen Gegenstand vorläufig zu fixieren, und zwar handelte es sich um eine Preisfrage.

Ein Graf Zenobio wendete sich zu Anfang 1801 an Goethe mit dem Vorschlag einer Preisaufgabe über die Gesetze, nach denen die menschliche Kultur sich entwickelt. Zu diesem Zwecke übergab er Goethe die Summe von 50 Karolin und überliess ihm die Formulierung und Ausschreibung der Aufgabe. In den Briefen an Schiller vom 7. März, 18. März, 25. März, 3. oder 4. April, an einige philosophische Freunde vom 1. Mai, ferner in der Tagebuchnotiz vom 29. April ist davon weiter die Rede. Die Schwierigkeit einer bestimmten

[1]) Die hier gegebene, von der Weimarer Ausgabe abweichende Lesung stammt von Schüddekopf, der auf meine Bitte unter Berücksichtigung der zugehörigen Briefstelle die sehr verwischten Schriftzüge noch einmal untersucht hat. Die entscheidenden Formeln „Genuss, Resignation, Gewohnheit, Streben" sind aber ganz deutlich.

Formulierung der Aufgabe und die geringe Aussicht, so weitausschauende Fragen auf diese Weise der Lösung näher zu bringen, bewogen Goethe schliesslich, die Sache ruhen zu lassen. Er berichtet darüber in den Tag- und Jahresheften 1804 (35, 186 ff.).

Nun schreibt Goethe in Erörterung dieser Angelegenheit an Schiller am 25. März 1801: Beim „Nachdenken über's Beharrende im Menschen, worauf sich die Phänomene der Kultur beziehen liessen, habe ich bis jetzt nur vier Grundzustände gefunden:

des Geniessens
des Strebens
der Resignation
der Gewohnheit."

Ebenso in dem Briefe an die philosophischen Freunde, die er zur Aeusserung über die Formulierung der Preisfrage auffordert (1. Mai 1801): „In wie fern ich eine dergleichen Auflösung für möglich halte gebe ich ein Beyspiel, dass nur dazu dienen soll um den Freunden, deren Rat ich mir in dieser Sache erbitte, im Kurzen verständlicher zu seyn. Man nehme die beyden Enden menschlicher Thätigkeit Genuss und Streben, mit den dazwischen liegenden Zuständen Gewohnheit und Resignation, als empirische Data für einmal an" u. s. w.

Zu dieser letzteren Briefstelle gehört unser Passus als ein erster Entwurf. Das Heftchen mit der Disputationsskizze, auf dessen letzte Seite der Passus hingeworfen ist, lag also am 1. Mai 1801 auf Goethes Arbeitstisch. Das stimmt gut mit der Annahme Pniowers (Goethes Faust S. 84), der auf Grund des bekannten Briefes an Schiller, in dem zugleich die Disputation und die bononischen Leuchtsteine erwähnt werden, die Skizze in den Anfang April 1801 setzt.

Die Walpurgisnacht.

Im Urfaust unterscheidet sich Fausts Leben im Grunde nicht viel von dem anderer Menschen. Er schliesst den Bund mit dem Teufel und erhält dafür nichts, was er nicht auch ohne ihn hätte erlangen können. Er selbst sagt ganz zutreffend:

> Braucht keinen Teufel nicht dazu
> So ein Geschöpfgen zu verführen.

Den Dichter haben eben beim ersten Entwurf zwei Situationen angezogen, die er am eigenen Leibe durchgemacht hatte: die Empfindungen des Menschen, der alle Höhen und Tiefen greifen will und bei jedem Schritt seine menschliche Beschränkung schmerzlich empfindet, und dann die Lage des Mannes, der ein Mädchen liebt und sie doch verlässt. Von diesen beiden Brennpunkten aus hat der Stoff des Urfaust Gestaltung gefunden. Das Uebernatürliche kommt dort immer nur auf kurze Augenblicke zur Darstellung: in der Erdgeisterscheinung, den Scherzen in Auerbachs Keller, dem bösen Geist im Dom und in der Hexenzunft, an der Faust und Mephisto auf schwarzen Pferden vorbeibrausen.

Aber dabei durfte es nicht bleiben. In Fausts Leben war das Ungewöhnliche nun einmal hineingetreten, und so musste es auch ausserordentlich verlaufen. Er musste durch Abenteuer geführt werden, denen im gewöhnlichen Menschenleben nichts entspricht, und so schuf Goethe in Italien die Hexenküche und um 1800

die Walpurgisnacht. Seine Absicht war dabei zunächst nur, dem Faustdrama Grösse zu geben, das Ungemeine darzustellen. Natürlich wurden dann bei der Ausführung Verzahnungen angebracht, die den Anschein erwecken sollen, als seien diese Scenen notwendige Glieder des dramatischen Organismus. In der Hexenküche wird Faust verjüngt und mit sinnlichem Begehren nach Frauenliebe erfüllt, und um die Scene noch fester an das Uebrige anzuschliessen, ersann Goethe nachträglich in den neunziger Jahren das in Paralipomenon 22 der Weimarer Ausgabe skizzierte Gespräch zwischen Faust und Mephisto.

In derselben Weise dient die Walpurgisnacht den Zwecken der Handlung. Der Dichter empfand das Bedürfnis, Faust eine Zeit lang von Gretchens Wohnort zu entfernen, damit Gretchen in Not und Schmach verfiele, ohne dass Faust ihr Beistand leistet. Dazu erfand er in Italien die Scene Wald und Höhle. Er lässt Faust sich für eine Zeit in Einsamkeit vergraben. Aber da das nicht genügte, so führt ihn nun Mephisto auf die Walpurgisnacht, um ihn in „abgeschmackten Zerstreuungen“ über Gretchens Schicksal hinwegzutäuschen, und die Erscheinung des Idols in der ausgeführten, noch mehr in der intendierten Walpurgisnacht, das Hochgericht und das Geschwätz der Kielkröpfe, von denen er Gretchens Schicksal erfährt, treiben ihn wieder nach Gretchens Wohnort zurück. Alles das sind aber nur die Klammern, mit denen der kluge Dramatiker das fremdartige Gebilde in das Ganze einfügt; was ihn reizte, war das poetische Wagnis als solches, die Darstellung des Hexen-, Zauber- und Teufelswesens, die ungeheure Orgie, deren Darstellung allein mit den Mitteln des poetischen Wortes zu unternehmen schon etwas Grosses ist.

Die Ausführung setzt gleich im grössten Stile ein. Wir sind auf dem Abhange des Brockens, zwischen Schierke und Elend, einem wilden, öden Lokale. Gleich die ersten Verse lassen uns die herbe Aprilluft atmen, in der man doch schon den kommenden Frühling ver-

spürt, der in den Birken webt. Und nun ruft der Dichter alle Sinne auf und bietet ihnen, was des geistigen Sinnes echte Nahrung ist: grosse, ungewöhnliche Eindrücke. Er stattet das riesenhafte Bild mit dem wunderbarsten Beleuchtungszauber aus. Wir haben in den Eingangsversen die Finsternis des nächtlichen Bergwalds. Dann steigt mit rötlich trübem Schein der Mond herauf, ein Irrlicht fährt flackernd im Zickzack, Glühwürmer ziehen in gedrängten Schwärmen daher und nun erscheint dem erstaunten Auge die prachtvolle Vision, wie alles im Bergesinneren verborgene Metall feurig glüht. Die Verse sind nach den der Handschrift beigefügten Daten zu Ende 1800 entstanden. Im Dezember 1799 und Januar 1800 las Goethe: Charpentier, Von den Lagerstätten der Erze. Dort findet sich alles das einzeln, was hier als leuchtendes Gesamtbild erscheint, und wir haben hier ein Beispiel, wie dieser wunderbare Mensch las. Ihm ist bei der Lektüre eines solchen Werkes der Berg durchsichtig, er sieht die Erzadern durch das Gestein ziehen, und so vermag er dann das Prachtgebilde dieser Verse zu schaffen. Mit welcher weisen Kunst steigert sich dieses poetische Feuerwerk von dem unsicheren trüben Schein im Grunde, bis sich die Felsenwand in ihrer ganzen Höhe entzündet! Wir haben hier eine der stärksten Leistungen des poetischen Wortes. Dem innern Auge wird zur herrlichsten Erquickung ein Bild geboten, das, in der Wirklichkeit vorhanden, doch niemals zur Wahrnehmung gelangen kann.

Diese Vision kann der Dichter natürlich nicht mehr überbieten, aber er lässt das Auge nun nicht etwa ermüdet in Dunkelheit verharren, sondern zeichnet immer noch neue Lichterscheinungen:

> Im Sausen sprüht das Zauberchor
> Viel tausend Feuerfunken hervor.

Weiter:

> Dort neben leuchtet was mit ganz besondrem Schein.

Dann weiter:

Da sieh nur welche bunten Flammen.

und

Ein Hundert Feuer brennen in der Reihe.

Er lässt uns auch einen Blick nach dem Feuerqualm auf dem Gipfel thun:

Dort seh ich Glut und Wirbelrauch
Da strömt die Menge zu dem Bösen.

Den Vorgängen dort werden wir weiterhin noch ganz in der Nähe beiwohnen.

Sogar Mephisto selbst sollte zum Träger einer Lichterscheinung werden. Paralipomenon 34: „Leuchtende Finger des Mephisto.“ Die eigenartige Erfindung ist durch das Titelbild von Prätorius' Blockes-Berges Verrichtung angeregt, auf dem ein Oberteufel mit Flammenfingern dargestellt ist. Feuer ist eben das Element der Hölle. Das greift der Dramatiker begierig auf, dem es um Schmuck für das gewaltige Bild zu thun ist, und nun flammt, zuckt, leuchtet und sprüht es an allen Ecken und Enden in der Walpurgisnacht.

In gleicher Weise wie den Sinn des Auges ruft der Dichter den Gehörsinn auf und füllt ihn mit gewaltigen Eindrücken.

Wie rast die Windsbraut durch die Luft!

Dann weiter:

Höre wie's durch die Wälder kracht!
Aufgescheucht fliegen die Eulen.
Hör', es splittern die Säulen
Ewig grüner Paläste.
Girren und Brechen der Aeste!
Der Stämme mächtiges Dröhnen!
Der Wurzeln Knarren und Gähnen!
Im fürchterlich verworrenen Falle
Ueber einander krachen sie alle,
Und durch die übertrümmerten Klüfte
Zischen und heulen die Lüfte.
Hörst du Stimmen in der Höhe?
In der Ferne, in der Nähe?
Ja den ganzen Berg entlang
Strömt ein wütender Zaubergesang!

Und nachdem er so die einzelnen Sinne gefüllt hat, strengt er die Sprache zu einer äussersten Leistung an, um die tolle Verwirrung aller Sinne bei diesem Hexensabbat zu malen.

> Das drängt und stösst, das ruscht und klappert!
> Das zischt und quirlt, das zieht und plappert!
> Das leuchtet, sprüht und stinkt und brennt!

Der tolle Schwarm der Hexen und Hexenmeister strebt unablässig von unten nachschiebend nach oben, zum Gipfel, wo das Urböse sich enthüllen wird. Nun aber hebt sich von dieser unwiderstehlichen Bewegung die Gruppe derer ab, die nicht mitkönnen und doch mitmöchten. Es sind die „Stimmen von unten“. Hören wir sie einmal.

> Stimmen von unten.
> Wir möchten gerne mit in die Höh.
> Wir waschen und blank sind wir ganz und gar;
> Aber auch ewig unfruchtbar.
>
> Stimme von unten.
> Nehmt mich mit! Nehmt mich mit!
> Ich steige schon dreihundert Jahr,
> Und kann den Gipfel nicht erreichen.
> Ich wäre gern bei Meinesgleichen.
>
> Halbhexe unten.
> Ich tripple nach, so lange Zeit;
> Wie sind die andern schon so weit!
> Ich hab' zu Hause keine Ruh,
> Und komme hier doch nicht dazu.

So viel dürfen wir wohl sicher sagen: Das sind keine echten Blocksberggäste, keine richtigen Hexen. Wir hören hier deutlich menschliche, im Bösen noch unsichere Töne. Wie diese zweifelhaften Stellen im einzelnen zu deuten sind, mag dahingestellt bleiben. In den waschenden, blanken, ewig Unfruchtbaren möchte man Kritiker erkennen; die Stimme des seit 300 Jahren erfolglos zum Gipfel Aufstrebenden ist im Anschluss an andere Stellen in Goethes Dichtung, wo von den dreihundert Jahren seit der Reformation die Rede ist (3, 686

und 698), auf den Protestantismus bezogen worden; die Halbhexe, die nachtrippelt und sich bangt, wie weit die andern schon sind, habe ich früher als Vertreterin des Dilettantismus anzusprechen gewagt. Aber wie es sich mit diesen unsicheren Deutungen auch verhalten mag, wir sehen klar eine Intention Goethes, die allerdings nur zu unvollkommener Ausführung gelangt ist: Es sollten hier satirisch gewisse Richtungen im deutschen Geistesleben dargestellt werden, als auch zum Bösen strebend, ohne doch den Anschluss an das determiniert Böse finden zu können. Diese Stimmen aus der Tiefe, aus der Ebene, wo die deutschen Menschen wohnen, sollten den Unterton zu der gewaltigen Fanfare des Bösen bilden. In der kaum andeutenden Ausführung wirkt diese Partie freilich nur befremdend. Wie so oft im Faustdrama müssen wir durch Wiederaufbau von Goethes ursprünglicher Intention die angestrebte Wirkung für die Phantasie herzustellen suchen.

Aus dem Gesamtbilde lösen sich einzelne Figuren und beschäftigen unsere Aufmerksamkeit: Die Trödelhexe, Lilith, die alte und die junge Hexe, mit der Faust und Mephisto tanzen. In diesem Walpurgisnachttreiben tauchen nun plötzlich ganz fremdartige Erscheinungen auf: Nicolai als Proktophantasmist, und die Gruppe der alten Herren, Typen der alten, absterbenden Generation in Deutschland. Wir lassen sie vorläufig bei Seite, weil erst weiterhin sich ergiebt, wie diese hier hineinkommen. Dann zieht eine als Servibilis bezeichnete Persönlichkeit einen Vorhang auf — wir lassen wieder einstweilen auf sich beruhen, wer oder was Servibilis ist — und es spielt sich ein aus lauter kurzen Vierzeilern bestehendes Stück ab, in welchem zuerst Oberon und Titania einige undeutliche Hindeutungen geben auf einen zwischen ihnen stattgehabten, jetzt beigelegten Streit, und dann eine Anzahl litterarischer Persönlichkeiten sich unter mehr oder weniger durchsichtigen Masken präsentieren. Ausserdem sehen wir noch einige gesellschaftliche oder litterarische Typen: die Gewandten, Unbehilflichen und

Massiven. Der Vorgang vollzieht sich unter Musikbegleitung, die wie im Concerto drammatico mit den Mitteln des poetischen Wortes dargestellt ist, und schliesst mit einem zarten Naturbilde. Das Ganze heisst Walpurgisnachtstraum oder Oberons und Titanias goldene Hochzeit, natürlich ein Hinweis auf die Analogie mit dem Sommernachtstraum, in dem ebenfalls Oberon und Titania erscheinen — während Ariel aus dem „Sturm" hierher verpflanzt ist — ohne dass wir durch diese Hindeutung im Verständnisse gefördert würden.

Was hat es nun mit diesem seltsamen Gebilde auf sich? Wir besitzen einige äussere Zeugnisse über seine Entstehung.

1. Tagebuch vom 5. Juni 1797: „Nach Tische Oberons goldene Hochzeit."

2. Schiller an Goethe, den 2. October 1797: „Endlich erhalten Sie den Almanach vollendet . . . Oberons goldene Hochzeit finden Sie nicht in der Sammlung, aus zwei Gründen liess ich sie weg. Erstlich dachte ich, würde es gut sein, wenn wir aus diesem Almanach schlechterdings alle Stacheln wegliessen und eine recht fromme Miene machten, und dann wollte ich nicht, dass die goldene Hochzeit, die noch so vielen Stoff zu einer grösseren Ausführung giebt, mit so wenig Strophen abgethan würde. Wir besitzen in ihr einen Schatz für das nächste Jahr, der sich noch sehr weit ausspinnen lässt."

3. Goethe an Schiller, den 20. Dezember 1797: „Oberons goldene Hochzeit haben Sie mit gutem Bedacht weggelassen. Sie ist die Zeit über nur um das Doppelte an Versen gewachsen, und ich sollte meinen, im Faust müsste sie am besten ihren Platz finden."

Wenn also die Dichtung ursprünglich nicht für die Walpurgisnacht bestimmt war und auch in dem Thema: Oberons und Titanias goldene Hochzeit keinerlei Beziehung auf das Walpurgisnachttreiben liegt, so sind alle Verse, die sich doch auf das Hexen- und Teufelswesen beziehen, dem ursprünglichen Plane fremd, und wir können den

Versuch machen, durch ihre Eliminierung zu der goldenen Hochzeit des Musenalmanachs vorzudringen. Es sind das:

Vers 4279—82 Purist; 4283—86 junge Hexe; 4287—90 Matrone (mit der jungen Hexe zusammengehörig); 4311—14 Musaget; 4315—18 Genius der Zeit; 4323—26 Kranich; 4327—30 Weltkind; 4335—42 Tanzmeister und Fideler (erst 1828 veröffentlicht); 4343—46 Dogmatiker; 4345—58 Supernaturalist; 4359—63 Skeptiker,

und also auch der Idealist und Realist, da die ganze Gruppe der Philosophen untrennbar zusammengehört.

Nach Entfernung dieser späteren Erweiterungen tritt der ursprüngliche Plan einigermassen deutlich und einheitlich hervor. Wir haben Musik und Tanz auf einem Hochzeitsfest, und der Plan tritt nun in eine Reihe mit dem Jahrmarktsfest von Plundersweilern und Hanswursts Hochzeit. Weshalb nun aber gerade Oberons und Titanias Hochzeit, weshalb eine goldene Hochzeit, und was hat es mit dem geschlichteten Streit auf sich? Auf diese Fragen kann ich leider nur mit einigen Vermutungen antworten.

Goethe knüpft mit der Bezeichnung „Walpurgisnachtstraum“ und mit der Einführung von Oberon, Titania und Puck an den Sommernachtstraum an. Der so gewonnene Stoff muss nun aber bei ihm mit der durch Schillers Brief als ursprünglich bezeugten litterarisch-satirischen Grundidee durchdrungen sein und wir haben also diese Verbindung zu suchen. Da bei Goethe Oberon und Titania selbst fast gar nicht charakterisiert sind, so können wir ihr Wesen nur aus dem ihrer Getreuen erschliessen, Ariel und Puck.

Ariel bewegt den Sang
In himmlisch reinen Tönen;
Viele Fratzen lockt sein Klang,
Doch lockt er auch die Schönen.

Ariel ist also der Genius edler Poesie.

Kommt der Puck und dreht sich quer
Und schleift den Fuss im Reihen;
Hundert kommen hinterher
Sich auch mit ihm zu freuen.

Da nun Puck sich deutlich neben und gegen Ariel stellt, so haben wir auch ihn litterarisch zu verstehen, er ist der Genius der Poesie für die Menge, er vertritt das Amüsante, Leichte, Unterhaltende in der Poesie. Darnach gehören Oberon und Titania auch diesem Kreise an, sie stellen in irgend einer Weise das Schöne, das Geistige vor.

Um nun weiter zu kommen, müssen wir uns unter den Oberon und Titania betreffenden Versen besonders an die halten, die nicht ohne weiteres verständlich sind und also auf Individuelles deuten. Es sind das die Verse:

> Wenn sich zweie lieben sollen
> Braucht man sie nur zu scheiden.

und

> Führt mir nach dem Mittag Sie
> Und Ihn an Nordens Ende.

Oberon und Titania stellen also Gegensätze vor. Er hat bisher im Norden geweilt, sie im Süden, und hier soll jetzt ihre Vereinigung vor sich gehen. Diese Vereinigung stellt einen Ausgleich litterarischer Gegensätze vor. Das zeigt Oberons Anrede an die versammelten, dem Litteraturkreise angehörigen Geister:

> Seid ihr Geister wo ich bin,
> So zeigts in diesen Stunden;
> König und die Königin
> Sie sind aufs neu verbunden.

Der Gegensatz von Norden und Süden tritt nun in dieser Zeit bei Goethe überaus häufig hervor. An Schiller, den 5. Juli 1797: „Faust ist die Zeit zurückgelegt worden; die nordischen Phantome sind durch die südlichen Reminiscenzen auf einige Zeit zurückgedrängt worden.“ An Hirt, den 30. Januar 1798: „ich bin für den Moment himmelweit von solchen reinen und edlen Gegenständen entfernt, indem ich meinen Faust zu endigen, mich aber auch zugleich von aller nordischen Barbarei loszusagen wünsche.“ An Charlotte Schiller, den 14. April 1798: „Vor die schöne homerische Welt ist gleichfalls ein Vorhang gezogen und die nordischen

Gestalten, Faust und Compagnie, haben sich eingeschlichen.“ An Schiller, den 28 April 1798: „Ebenso will ich meinen Faust noch fertig machen, der seiner nordischen Natur nach ein ungeheures nordisches Publikum finden muss.“ Abschied:

> Und hinterwärts mit allen guten Schatten
> Sei auch hinfort der böse Geist gebannt . . .
> Leb alles wohl was wir hiermit bestatten
> Nach Osten sei der sichre Blick gewandt

das heisst: nach Griechenland. Es ist derselbe Gegensatz, der vorher als nordsüdlich bezeichnet wurde.

Ein Vierteljahrhundert später lebt dieselbe Anschauung wieder auf. In Fausts Wolkenvision zieht die aus Helenas Gewanden geformte Wolke halb als Gretchen nach Nordwesten, halb als Helena nach Südosten — eine sinnliche Darstellung der im Faust vereinigten nordischen und antiken Elemente.

Norden und Süden bedeutet ihm also zwei verschiedene Welt- und Kunstanschauungen, zwei Pole des Menschlichen. Wie er selbst sie bald zu vereinigen suchte, wie in Faust oder in Hermann und Dorothea mit seinem nordischen Inhalte und seiner antiken Form, bald sich dem einen oder andern Pole ausschliesslich zuneigte, wie in Götz, Egmont, Werther, Achilleis, Pandora, so wird nun auf diesem litterarischen Feste der Bund gefeiert zwischen dem männlichen und weiblichen Elemente in der Poesie, dem Nordischen und Südlichen, zwischen Germanischem und Romanischem, Romantischem und Classischem, Sentimentalischem und Naivem, Geist und Form und wie die Formeln alle heissen, in denen der eine grosse Urgegensatz sich ausprägt. Auch sagengeschichtlich ist Oberon (= Alberon) von nördlich-germanischer, Titania von südlich-antiker Herkunft. Dass die Idee, eine solche Vereinigung als Ehe darzustellen, Goethe nicht fremd war, mögen ein paar verwandte spätere Verse bezeugen.

> Sei das Wort die Braut genannt,
> Bräutigam der Geist.

> Diese Ehe hat erkannt,
> Wer Hafisen preist.

Vgl. dazu auch die Sprüche zur Kunst (48, 209): „Lasst uns doch vielseitig sein. Märkische Rübchen schmecken gut, am besten mit Kastanien gemischt. Und diese beiden edlen Früchte wachsen weit auseinander".

Nun können wir auch versuchen, die Verse zu verstehen:

> Dass die Hochzeit golden sei
> Soll'n funfzig Jahr sein vorüber.

Rechnet man vom Jahre 1797 fünfzig Jahre zurück, so kommt man auf den Beginn der grossen Zeit in der deutschen Litteratur, und da wir hier ein litterarisches Fest haben, so mag wohl dieser Abschnitt gemeint sein. Während dieses halben Jahrhunderts sind die beiden grossen gegensätzlichen Richtungen neben einander hergegangen, auf der einen Seite durch Klopstock, Lessing, Herder, Schiller, auf der andern durch Wieland, Georg Jacobi, Heinse, Goethe vertreten — heute sollen sie einmal ihre ideelle Vereinigung feiern. So ist das Hochzeitsfest zugleich eine Feier von Goethes und Schillers Freundschaftsbund. Eine verwandte Conception haben wir bald danach in Palöophron und Neoterpe, wo Alter und Jugend, beharrende und fortschreitende Menschenart, alte und neue Zeit nach beigelegtem Streit ihre Vereinigung feiern.

So etwa kann man sich die Idee von Oberons und Titanias Hochzeit aus den geringen vorhandenen Andeutungen aufbauen. Wäre der ursprüngliche Hochzeitsplan zu voller Ausführung gelangt, so würden wir natürlich klarer sehen. Dass mit diesen Ausführungen durchweg das Tüpfchen auf das i gesetzt sei, will ich übrigens nicht behaupten.

Wie es sich nun auch damit verhalten mag — auf diesem Fest geht es bunt und lustig her. In den Eingangsversen macht der Theatermeister seine Verbeugung. Auf Dekorationen verzichtet das leichte Scherzspiel:

Alter Berg und feuchtes Thal,
Das ist die ganze Scene!

Dass die Verse zum alten Bestande gehören, ergiebt sich aus dem Fehlen jeder Hindeutung auf die Walpurgisnacht und aus der Kennzeichnung des Lokals. „Feuchtes Thal" — das ist ja mit dem Blocksberg ganz unvereinbar. Miedings wackere Söhne hätten das litterarische Hochzeitsfest passend eröffnet; auf dem Blocksberg nehmen sie sich jetzt etwas wunderlich aus. Nun entwickelt sich das wimmelnde Treiben der Hochzeitsgäste um Oberons und Titanias Thron. Sie stellen ihr Wesen dar, entweder indem sie sich an Oberon wenden (Neugieriger Reisender; Orthodox. Bei letzterem enthält das Wort „Teufel" keine Beziehung auf den Blocksberg) oder wenn sie, wie es der tolle Tanz eben mit sich bringt, für einen Augenblick in den Vordergrund geraten (Die Gewandten, Irrlichter, Sternschnuppe, Die Massiven). Ariel und Puck gleiten dazwischen hindurch, der eine hold anmutig, der andere munter mit den Gästen scherzend. Das Orchester spielt erbärmlich schön, die Musikanten Fliegenschnauze und Mückennase, Frosch und Grille thun ihr Bestes; wenn sie auch nicht Takt halten können, so wird doch wenigstens unablässig gespielt. Ob wir unter dem Kapellmeister Reichardt erkennen dürfen, der als Herausgeber der Journale Deutschland und Frankreich eine ganze Anzahl von Einzelmusikanten im Takte hielt, mag dahingestellt bleiben. Dass er wirklich Kapellmeister war, könnte die Erfindung, ihn als solchen hier darzustellen, in Gang gebracht haben. Spielt das Orchester: Tutti fortissimo, so müssen wir versuchen, uns auszumalen, was Goethe empfand, wenn er auf das deutsche litterarische Gesamtkonzert horchte. Wer von den litterarischen Gästen nicht spielt, der tanzt, jeder so gut oder schlecht, wie er es eben vermag. Wir sehen die Gewandten, die Unbehülflichen, die Irrlichter, aus dem Sumpfe entstanden, aber glänzend und munter anzuschauen (also leichtfertig frivole Schriftsteller wie Kotzebue), die Stern-

schnuppe, die herrlich im Stern- und Feuerscheine aus der Höhe herschiesst, aber gleich darauf quer im Grase liegt. Man denkt an grosse, aber schnell verpuffende Talente wie Lenz und Bürger.

Ueber die Einzeldeutung der Gestalten geben die Commentare Auskunft; ich möchte hier nur auf einen bisher ungelösten Vierzeiler näher eingehen.

Geist, der sich erst bildet.
Spinnenfuss und Krötenbauch
Und Flügelchen dem Wichtchen!
Zwar ein Thierchen giebt es nicht,
Doch giebt es ein Gedichtchen.

Es handelt sich um einen unfertigen Geist, der wie die Musikanten Fliegenschnauze und Mückennase mit den Attributen des Niedrigen, zur Erde Strebenden, behaftet ist, mit Spinnenfuss und Krötenbauch. Aber er hat auch Flügelchen, die ihn aufwärts tragen. So Unvereinbares schafft die organische Natur nicht, aber Dichterköpfe und Dichtungen vereinigen solche Gegensätze. In den Noten zum Diwan (7, 111) sagt Goethe von Jean Paul: „Ein so begabter Geist . . . erschafft die seltsamsten Bezüge, verknüpft das Unverträgliche.“ Den Hesperus nennt Goethe (an Schiller 10. Juni 1795) einen „Tragelaph von der ersten Sorte.“ Da haben wir also genau dasselbe Bild von der Vereinigung des Unvereinbaren wie in unserem Vierzeiler. Ein anderes Mal (an Schiller 22. Juni 1796) nennt er ihn ein compliciertes Wesen und gleich darauf ein wunderliches Wesen, was auch recht gut zu unseren Versen passt. In derselben Zwiespältigkeit erscheint Jean Paul in den ihm gewidmeten Xenien 322, 350, 365 (Erich Schmidts Ausgabe). In dem letzteren Xenion heisst er „halb nur gebildet.“ An Meyer schreibt Goethe über Jean Paul am 20. Juni 1796: „Er ist ein sehr guter und vorzüglicher Mensch, dem eine frühere Ausbildung wäre zu gönnen gewesen.“ Die Zeugnisse reichen wohl aus, um Jean Paul für den „Geist, der sich erst bildet“ zu erklären. Wir müssen nur von dem gegen-

wärtig an diesen Worten haftenden banalen Begriffe absehen. Hier ist vielmehr das Höchste gemeint, wozu ein Mensch gelangen kann: „die Form in deinem Geist“ (1, 133). Zur Stütze citiere ich noch die genau entsprechende Kennzeichnung Jean Pauls bei Gödeke (V, 462): „Eine künstlerische Durchbildung dieses an sich formlosen Charakters war nicht denkbar.“ — Goethes Darstellung Jean Pauls als „Geist der sich erst bildet“ war zu mild und hoffnungsvoll: er hat sich nie „gebildet.“ *)

Wie der Plan des litterarischen Festes zu stande kam, läst sich nun wohl verstehen. Die Grossen unter den Deutschen sind meistens gewaltige Kämpfer, die unabhängig von den besonderen Zwecken, die sie damit verfolgen, am Kampf als solchem ihre helle Lust finden: Luther, Lessing, Schiller, Goethe, Bismarck. Eben hatte die Bombe der Xenien in das deutsche litterarische Feldlager eingeschlagen. Aber damit war Goethes Kampfeslust noch keineswegs verraucht; schon die Antixenien fachten sie von neuem an, und dann kam noch ein Weiteres hinzu.

Den Künstler Goethe hatte die Formlosigkeit der in Atome auseinanderfallenden, nur hier und da zu geschlossenen Gruppen zusammengefassten Xenien unbefriedigt gelassen. Er spricht das im Briefe an Schiller vom 30. Juli 1796 aus. Und wie ihm der Einfall zu den Weissagungen des Bakis kommt, ist seine erste Sorge, dass es hiermit nicht ebenso gehen möge. An Schiller, den 27. Januar 1798: „Für den Almanach habe ich einen Einfall, der noch toller ist, als die Xenien;

---

*) Vermutlich wird auch das Xenion 298:

Gewisse Romane:

Das verkauft er für Humanität? Zusammen addieren
Kannst du den Engel, das Vieh, aber vereinigen nicht

auf Jean Paul und seinen Hesperus gehen. Das Vieh ist der unmögliche Bösewicht Matthieu, an ebenso unmöglichen Engeln herrscht in dem „Tragelaphen“ Ueberfluss. Humanität heisst hier, wie öfter bei Goethe: Menschennatur.

was sagen Sie zu dieser anmasslich scheinenden Versicherung? Ich communiciere ihn aber nicht anders als unter gewissen Bedingungen, indem ich mir Redaktion dieses abermaligen Anhangs vorbehalte, Ihnen aber zuletzt wie billig die Wahl frei steht, ob Sie ihn aufnehmen wollen oder nicht." Aus dieser Unbefriedigung über die mangelnde künstlerische Gesamtform der Xenien ging nun der Plan zum litterarischen Feste hervor. Wie nahe er dem Jahrmarktsfeste von Plundersweilern steht, ergiebt sich ohne weiteres. Das Hochzeitsmotiv ist eine Erneuerung der Conception von Hanswursts Hochzeit.

Ich sag euch was die deutsche Welt
Von grossen Namen nur enthält.
Kommt alles heut in euer Haus,
Formiert den schönsten Hochzeitsschmaus.

Die Form des Scherzspiels in Vierzeilern schliesst sich an einen Einfall Schillers für die Xenien an: „Am Schlusse denke ich geben wir noch eine Komödie in Epigrammen" (an Goethe, 31. Januar 1796).

In diesem Hochzeitsfeste hatte sich Goethe nun eine vollkommene, künstlerisch geschlossene Form für eine mehr lächelnde, als scharf satirische Darstellung des deutschen Litteraturtreibens geschaffen. Das Beste muss die Phantasie zum Wiederaufbau des bunten Bildes thun. Alle individuelle Satire hätte sich in Harmonie aufgelöst durch die optimistische Grundidee von der Vereinigung der nord-südlichen Gegensätze der Darstellung des Schönen, wie sie in Oberons und Titanias Hochzeit sich ausprägt, falls es mir gelungen ist, die geringen Andeutungen zu verstehen, die wir darüber haben. Die milde Grundstimmung des Hochzeitsfestes tritt noch jetzt in den Worten zu Tage, mit denen Ariel sich in sein ätherisches Reich hinaufschwingt:

Gab die liebende Natur
Gab der Geist euch Flügel
Folget meiner leichten Spur
Auf zum Rosenhügel![1])

---

[1]) Schiller, das Ideal und das Leben: der Schönheit Hügel.



Die Verse stehen am Schlusse, für den sie auch von vornherein bestimmt waren und enthalten die noch jetzt erkennbare alte Intention für den Abschluss des Hochzeitsfestes: Oberon und Titania schweben in seliger Vereinigung empor, Ariel schwingt sich ihnen nach und fordert von den Gästen zur Nachfolge auf, wen die Flügel ins Land der Schönheit tragen. Die anderen mögen eben, von Hunger und Eitelkeit getrieben, unten weiter tanzen und musicieren, wie sie können. Die Schlussapotheose ist nur für Ariel bezeugt, aber die Gesetze eines solchen poetischen Organismus fordern die Ergänzung für Oberon und Titania. Sie können am Schlusse nicht im Kreise der Litteraten verweilen, während Ariel sich hinaufschwingt. Solche luftigen Gäste aus einer bessern Welt können wohl für die kurze Dauer eines phantastischen Spieles hier unten erscheinen — am Schlusse entschweben sie wieder. So ist es auch mit Pandora und mit der „Wahrheit" in der Zueignung.

Das wären die — freilich schwankenden — Umrisslinien des litterarischen Hochzeitsfestes. Mit der Einführung des gar nicht hierher gehörigen Hexen- und Teufelmotivs ist dann der ursprüngliche Plan fast bis zur Unkenntlichkeit verdunkelt worden.

Dafür schuf sich nun Goethe ein neues Gefäss für seine schelmischen Intentionen. War das Hochzeitsfest durch die Versetzung auf den Brocken verdorben worden, so liess sich die Teufelssphäre, richtig benutzt, vielleicht gerade zur Verwirklichung der litterarisch-satirischen Pläne verwerten. In der That hat Goethe nach dem Verzicht auf den vollen Hochzeitsplan einen neuen grandiosen Einfall: er citiert seine Gegner vor des Satans Thron! Um diesem Plane zu folgen, nehmen wir nun von der ausgeführten Walpurgisnacht Abschied und halten uns an das unmittelbar anschliessende Schema in Paralipomenon 48:

Nach dem Intermezz — Einsamkeit, Oede — Trompeten Stösse, Blitze, Donner von oben — Feuersäulen, Rauch Qualm. — Fels der daraus hervorragt. — Ist der Satan. —

Grosses Volck umher. — Versäumniss — Mittel durchzudringen. — Schaden. — Geschrey — Lied. —

Sie stehen im nächsten Kreise. — Man kanns für Hitze kaum aushalten. — Wer zunächst im Kreise steht. — Satans Rede pp Präsentationen. — Beleihungen.

Mitternacht. — Versincken der Erscheinung — Volckan. — Unordentliches Auseinanderströmen. — Brechen und Stürmen.

Das Intermezzo ist also vorüber, „alles ist zerstoben“, die Scene leer. Nach dem bunten Treiben herrscht tiefe Stille. Da erklingen plötzlich langgezogene, gewaltige Trompetenstösse, Blitze zucken und Donner rollen von oben, und aus der Erde schiessen riesige Feuersäulen, von Rauch und Qualm eingehüllt. Inmitten des Feuers gewahren wir etwas Riesenhaftes, Unförmliches, wie einen Fels, der daraus hervorragt. Es ist der Satan, der, umgeben von seinem Hofstaate, aus der Hölle heraufgefahren ist. Von allen Seiten strömt Volk herbei. Faust und Mephisto haben versäumt, rechtzeitig zur Stelle zu sein, so dass Mephisto ein besonderes Mittel anwenden muss, um durchzudringen. Gewiss etwas ganz Eigenartiges, da Goethe es im Schema besonders vermerkt. Sind es vielleicht die „leuchtenden Finger des Mephisto“ (Paralipomenon 34)? Er würde dann also nach beiden Seiten Flammen verspritzend — wie Plutus im Maskenfeste — hindurchdringen. Jedenfalls kommen bei diesem Durchdringen einige aus der Menge zu Schaden, es entsteht wüstes Geschrei, das von einem Chorliede der Menge übertönt wird. Das Lied besitzen wir nicht; die späteren Chorlieder während der Satansrede können uns von Ton und Art dieses einleitenden Liedes eine Vorstellung geben. Inzwischen sind Faust und Mephisto durch die Menge hindurch in den innersten Kreis gelangt und halten dort Stand trotz der furchtbaren Glut, die von dem Feuerkoloss ausströmt. Das Schema sagt nun: „Wer zunächst im Kreise steht.“ [1]) Wir werden das weiterhin selbst

[1]) Ebenso Paralipomenon 50: „nächste Umgebung Massen Gruppen.“



sehen — es sind eine Anzahl deutscher Schriftsteller. Nun öffnet der Koloss die Lippen, um mit weithin schallender Stimme die versammelten Heerscharen anzureden, die in der verrufenen Nacht sich zu seiner Huldigung eingefunden haben. Seine Rede ist „von Herzen unanständig“. Hexen und Menschen und alle erschaffenen Lebewesen zerfallen ihm in die zwei grossen Gruppen der Böcke und Ziegen, die einander nicht entbehren können, und er bietet der Menge, was sie in seinem Sinne bedarf.

So haben wir den allgemeinen Untergrund aller Existenz in Walpurgisnachtsbeleuchtung.[1]) Während der von den Chorgesängen der entzückten Menge unterbrochenen Satansrede hat Mephisto, der hier in seinem Elemente ist, sein Privatspässchen mit dem jungen Mädchen, dem der Herr dort „so kurios“ spricht. Und nun erfolgt etwas ganz Merkwürdiges. „Einzelne Audienzen“. Der Ceremonienmeister führt die hier zu erscheinen Gewürdigten ein. Wir lernen nur Einen aus ihrer Reihe kennen, Herrn X. Er erweist dem Satan den bekannten Akt entsagungsvoller Huldigung und wird dafür mit Millionen Seelen belehnt. Wer ist nun X? Witkowski (Die Walpurgisnacht, Leipzig 1894) sieht hier das Kriechen der ehemaligen Revolutionäre vor Napoleon dargestellt. Aber einmal ist X ein Buchstabe, der auch bei Goethe — z. B. in dem zahmen Xenion „X hat sich nie des Wahren beflissen“ — einen aus Gründen nicht mitzuteilenden Namen vertritt. Ferner war Napoleon um 1800 noch in seinen Anfängen, und es ist mir nicht bekannt, dass Deutsche von Bedeutung — um solche müsste es sich doch handeln — ihm damals

---

[1]) Zu Satans:

Seid reinlich bei Tage
Und säuisch bey Nacht

vgl. Bürger, Die beiden Liebenden:

Die Wollust ist sie in der Nacht,
Die holde Sittsamkeit bei Tage.

schon in übertriebener Weise gehuldigt hätten. Es wäre auch schwer zu verstehen, weshalb der nach Witkowski hier dargestellte typische Schmeichler den Gegenstand seiner Huldigung im selben Atemzuge einen Tyrannen nennt. Und wie sollte Goethe bei seinen bekannten Anschauungen über Napoleon ihn als Satan darstellen und ihm Unflätereien in den Mund legen?

Witkowski hat mit seiner Vermutung in eine viel zu hohe Sphäre gegriffen. X ist nur ein kleiner Litterat, nämlich Johann Friedrich Reichardt. In den ihm gewidmeten 61 Xenien ist er immer wieder in vier Qualitäten aufgefasst und verspottet: als Freiheitsapostel, Demokrat, Tyrannenhasser und Schmeichler. Als Freiheitsapostel erscheint er in den folgenden Xenien (die Nummern nach Erich Schmidts Ausgabe):

27. Haltet ihr denn den Deutschen so dumm, ihr Freiheitsapostel?
Jeglicher sieht: euch ists nur um die Herrschaft zu thun.

32. Heilige Freiheit! Erhabener Trieb der Menschen zum Bessern!
Wahrlich, du konntest dich nicht schlechter mit Priestern versehn.

37. Freiheits Priester! Ihr habt die Göttin niemals gesehen;
Denn mit knirschendem Zahn zeigt sich die Göttliche nicht.

678. Freiheit ist ein herrlicher Schmuck, der schönste von allen,
Und doch steht er, wir sehn's, wahrlich nicht jeglichem an.

Als Demokrat:

24. Aristokratische Hunde sie knurren auf Bettler, ein ächter
Demokratischer Spitz klafft nach dem seidenen Strumpf.

25. Aristokraten mögen noch gehn, ihr Stolz ist doch höflich,
Aber du löbliches Volk bist so voll Hochmuth und grob.

45. Bald ist die Menge gesättigt von demokratischem Futter,
Und ich wette, du steckst irgend ein anderes auf.

679. Ha! nun haben wir euch Aristokraten! es soll euch
Uebel ergehen, es liest euch nun halb Deutschland nicht mehr.

Als Tyrannenhasser:

712. Einen Tyrannen zu hassen vermögen auch knechtische Seelen,
Nur wer die Tyrannei hasset, ist edel und gross.

Als Schmeichler.

29. Was in Frankreich vorbei ist, das spielen Deutsche noch immer,
Denn der stolzeste Mann schmeichelt dem Pöbel und kriecht.

31. Schmeichelt der Menge nur immer! Der Paroxismus verschwindet,
Und sie lacht euch zuletzt, wie nun wir einzelnen aus.

53. Ist das Knie nur geschmeidig, so darf die Zunge schon lästern,
Was darf der nicht begehn, der sich zu kriechen nicht schämt!

54. Was du mit Beissen verdorben, das bringst du mit Schmeicheln ins Gleiche,
Recht so! auf hündische Art zahlst du die hündische Schuld.

108. Aber jetzt kömmt ein böses Insekt, aus dem giftigen Frankreich.
Schmeichelnd naht es, ihr habt, flieht ihr nicht eilig, den Stich.

706. Mögt ihr die schlechten Regenten mit strengen Worten verfolgen,
Aber schmeichelt doch auch schlechten Autoren nicht mehr.

Der Freiheitsapostel, Demokrat und Tyrannenhasser sind an sich noch nicht für Reichardt allein kennzeichnend, das würde z. B. auch für Forster gelten; aber die ungewöhnliche Verbindung dieser Eigenschaften mit der des Schmeichlers ist ganz individuell und findet sich sonst bei Keinem der in den Xenien Verspotteten. Diese vier besonderen Merkmale, die zusammen Reichardts Steckbrief im Goethe-Schillerkreise ausmachen, sind nun kunstvoll hineinkomprimiert in die Huldigung des Herrn X:

und kann ich wie ich bat
Mich unumschränkt in diesem Reiche schauen
So küss ich, bin ich gleich von Haus aus Demokrat,
Dir doch, Tyrann, voll Dankbarkeit die Klauen.

Da haben wir also auf dem engsten Raume den Freiheitsapostel, Demokraten, Tyrannenhasser und Schmeichler. Bei harmlosem Lesen wirken die Verse durch die harte Aneinanderfügung der verschiedenen Motive ein wenig befremdend; begreift man nun ihre Entstehung, so zeigt sich die grosse Kunst — allerdings auch Künst-

lichkeit — ihrer Komposition. Ausser der Beleihung mit Millionen Seelen erhält Reichardt aus des Satans Munde die Zusicherung, dass es ihm auch in Zukunft nie an Schmeichelphrasen fehlen solle. Weshalb er gerade so sein Wesen darzustellen gewürdigt wird, ist leicht zu verstehen. Der Kuss auf des Satans posteriora war durch die Ueberlieferung gegeben; er fand sich in verschiedenen von Goethe für die Walpurgisnacht benutzten Werken und Kupferstichen, z. B. in Erasmus Franciscis neu poliertem Geschicht-, Kunst- und Sittenspiegel (S. 125) und in dem Titelbilde von Praetorius' Blockes-Berges-Verrichtung. Die Gruppe nun, wie Reichardt ein Aeusserstes an Selbsterniedrigung leistet, findet sich schon ein wenig vorgebildet in dem Xenion:

Ist das Knie nur geschmeidig, so darf die Zunge schon lästern.
Was darf der nicht begehn, der sich zu kriechen nicht schämt.

Reichardt hatte bekanntlich die Invektiven der Xenien mit schweren Injurien gegen Schiller erwidert und Goethe erreichte nur durch geschicktes Retardieren, dass eine von Schiller in der ersten Hitze zu Papier gebrachte Entgegnung ungedruckt blieb. So erklärt es sich, dass Reichardt hier wieder allen voran erscheint.

Damit haben wir nun also Sinn und Bedeutung der Satansscene überhaupt, der „Präsentationen und Beleihungen". Die Satansscene ist ein Gefäss litterarischer Satire.

Goethe wollte natürlich nicht bloss um des einen Reichardt willen den Satan aus der Hölle heraufbemühen, und es heisst ja auch „Präsentationen" im Plural. Wer war also weiter gewürdigt, hier zu erscheinen? Einen Namen darf man wohl unbedenklich sogleich nennen: Nicolai durfte hier nicht fehlen. Er ist die einzige litterarische Figur in der ausgeführten Walpurgisnacht ausserhalb des Intermezzos, und überhaupt der Einzige unter allen litterarischen Masken, der als freie, dramatische, unter dem Hexentreiben sich bewegende Figur erscheint. Das kann nach der Anlage des Ganzen

nicht von vornherein beabsichtigt gewesen sein. Die Wirklichkeit des Walpurgisnachtstreibens wird durch die Einführung eines in Berlin wohnhaften Mannes empfindlich beeinträchtigt. Solch ein Verzicht auf das Höchste kommt bei Goethe immer erst im Wege schliesslicher Resignation zu stande. Nicolai sollte vielmehr hier vor des Satans Thron seine Methode zur Beseitigung von Phantasmen explicieren, und es ist behaglich, sich die komische Wirkung auszumalen, wenn er dem Teufel ins Angesicht seine Aufklärungsbestrebungen gerühmt hätte. Aus seinem Proteste gegen Geistesdespotismus hören wir noch jetzt das Despotenmotiv heraus, auf das die ganze Satansscene gestellt war. Die anderen Präsentierten huldigen dem Despoten, der freie Aufklärer verweigert die Huldigung. Die zwei Verse:

> Den Geistesdespotismus leid ich nicht
> Mein Geist kann ihn nicht exercieren

stellen den Keim und die erste Formulierung von Nicolais Erscheinen vor dem Satan vor. Sie finden sich völlig isoliert überliefert (Paralipomenon 54), gerade wie die beiden unten folgenden Verse, die ebenfalls den ersten Ansatz zu einer anderen Satanshuldigung enthalten. In der jetzigen Umgebung ist der Protest gegen Geistesdespotismus nicht einmal recht motiviert; Nicolai macht den Geistern ja nur zum Vorwurf, dass sie unbekümmert um alle Aufklärung existieren und tanzen. An dieser Inkongruenz verrät sich noch jetzt die nachträgliche Verpflanzung des Proktophantasmisten. Auch das Vorstellungsbild in Tiecks Vision: Das jüngste Gericht (Poetisches Journal, Jena 1800, S. 234 f.), woraus Goethe die Anregung für den Proktophantasmisten erhielt, weist hierher. In der Satansscene hätte er dem Satan ins Angesicht dessen Existenz geleugnet und die Huldigung verweigert. Ob er am Ende gar, da doch einmal des Satans Hinterteil zum poetischen Objekt geworden war, dem Satan seine Blutegelmethode angepriesen hätte als bestes Mittel, sich im Sinne der Auf-

klärung von seiner eigenen Unwirklichkeit zu überzeugen, das mag dahingestellt bleiben.

Nun naht sich dem Throne ein neuer Gast. Von ihm heisst es (Paralipomenon 41 und 62):

Ein Mensch, der von sich spricht und schreibt,
Wie einst ein Biograph von ihm geschrieben hätte.

Er heisst sogar der Grosse
Und doch ist ein Gedicht nur unvernünftgre Prose.

Der Unglückliche verteidigt sich (Paralipomenon 39):

Ich wäre nicht so arm an Witz
Wär ich nur nicht so arm an Reimen.

Es ist Klopstock, der in seiner 1798 erschienenen neuen Oden-Ausgabe von sich sagt:

Die Erhebung der Sprache,
Ihr gewählterer Schall,
Bewegterer edlerer Gang
Darstellung, die innerste Kraft der Dichtkunst . . . .
Haben mein Maal errichtet. Nun steht es da
Und spottet der Zeit, und spottet
Ewig gewähnter Maale,
Welche schon jetzt dem Auge, das sieht, Trümmern sind.

Er spricht und schreibt von sich „wie einst ein Biograph von ihm geschrieben hätte". Dass mit der Bezeichnung als unvernünftigre Prose den Oden Klopstocks aus den neunziger Jahren kein Unrecht geschieht, wird der zugeben, der sie ernstlich zu lesen versucht hat. Der Hinweis auf die Armut an Reimen würde allein schon hinreichen, den Unbekannten für Klopstock zu erklären. Vortrefflich ist die drollige Erwiderung des Angegriffenen, der unter der Form der Verteidigung die Beschuldigungen bestätigt! Ein strenges, aber nicht unverdientes Gericht ergeht hier aus des Satans Munde über den seit langem ohnmächtig abseits grollenden Gegner Goethes.

Aus der Selbsterniedrigung und Huldigung eines Un-

bekannten vor dem Throne des Satans besitzen wir zwei Verse:

> Ein Tritt von seinem Fusse
> Aufs Haupt ist meine Krone.

Man könnte an Böttiger denken, dessen kriechend dienstfertiger Art diese Darstellung wohl entsprechen würde. In der Ehrenpforte lässt Wilhelm Schlegel ihn sagen: „Wem ich mich einmal widme, der kann auf meine Devotion zählen.“ So möchte ich ihn denn auch im Servibilis vermuten, den es dilettiert, den Vorhang aufzuziehen. Er befasste sich dilettantisch viel mit dem Theaterwesen, schrieb ausser Abhandlungen über die antiken Theaterverhältnisse auch ein Buch über Iffland als Schauspieler, das Goethe missfiel (an Schiller, 14. November 1796), recensierte im Journal des Luxus und der Moden die Weimarer Aufführungen und stand als eifriger Theaterfreund mit vielen Theaterleitern und Schauspielern in persönlichem und brieflichem Verkehr. Vielleicht war Servibilis ursprünglich sein Maskenname bei der Satanshuldigung, wie ja Reichardt statt des X einen Maskennamen bekommen hätte und Nicolai und Campe solche wirklich führen. Zwingend sind diese Vermutungen natürlich nicht.

Nachdem er seinen Fusstritt vom Satan empfangen und sich dieser Huld dankbar berühmt hat, zieht sich unser servibler Freund — mag es nun Böttiger sein oder ein anderer — in den Kreis der Umstehenden zurück und es treten zwei neue Huldigende vor. Den ersten begrüsst der Satan aufs freundlichste.

> Der liebe Sänger
> Von Hameln auch mein alter Freund
> Der Vielbeliebte Rattenfänger.
> Wie geht

Rattenfänger von Hameln.

> recht wohl zu dienen
> Ich bin ein wohl genährter Mann
> Patron von zwölf Philantropinen
> Daneben
> Schreibe eine Kinder Bibliothek.

(Satan? Mephisto?)
Wegen Papierner Flügel bekannt
Sieht euch auch hier ein jeder an
Ein paar Löcher sind hinein gebrannt
Das haben die verfluchten Xenien gethan.

Mus(aget).
Ich folge
Als Musen anzuführen.

Die Verse stellen einen ersten noch unvollkommenen Entwurf für das Erscheinen von Campe und Hennings vor dem Satan vor. Die Schlussworte des Musageten erweiterte Goethe nach dem Verzicht auf die Satansscene zu einem Intermezzoepigramm.

Der Satan oder Mephisto hat die „verfluchten Xenien“ erwähnt. Sie sind nicht weit.

Als Insekten sind wir da
Mit kleinen scharfen Scheeren,
Satan, unsern Herrn Papa
Nach Würden zu verehren.

Die Verse stehen jetzt freilich im Intermezzo, aber dort sind sie (oder ihr Motiv) wie die Verse des Musageten erst nach der Aufgabe des grossen Satansplanes untergebracht worden. Sie enthalten das Motiv unserer Huldigungsscene, auf die auch schon das Wort „Satan“ hinweist. Vom Satan ist weder in der eigentlichen Walpurgisnacht, noch im Intermezzo die Rede, nur von Teufeln. Von den Versen, die für diese Verehrung des Satans durch die Xenien bestimmt waren, besitzen wir ein kleines Bruchstück. Paralipomenon 35:

Ihr Leben ist ein bloser Zeitvertreib
Zwey lange Beine, keinen Leib.

Es handelt sich hier nicht um den Irrwisch, wie die Weimarer Ausgabe annimmt, sondern um die Xenien; denn es folgte gleich darauf „Sie kiken“ (thüringisch = stechen). Die zwei langen Beine sind dann der Hexameter und der Pentameter, einen weiteren Leib haben die dünnen Geschöpfe nicht. Dazu stimmt auch die verwandte Kennzeichnung in Xenion 464:

Gefiedert wie ihr, dünnleib und luftig
Seele mehr als Gebein, wischt ihr als Schatten hindurch.

Entscheidend für diese Auffassung sind die weiter sich anschliessenden Worte, die sich nachträglich noch haben lesen lassen:

Der Unfug den sie jetzt
in Deutschland angerichtet.

Also unzweifelhaft die Xenien, und das ganze Paralipomenon fügt sich ohne weiteres in die Huldigung der Xenien ein. Um hier überhaupt erscheinen zu können, mussten sie eine sinnliche Gestalt annehmen — sie nahen sich also dem Throne als Insekten von bühnengerechter Grösse wie die Wespen des Aristophanes. Sie haben auch Flügel, wenn auch nur kleine. Paralipomenon 37:

Und selbst die allerkürzten Flügel
Sind doch ein herrliches Organ.

Satan hätte ihnen natürlich seinen väterlichen Segen erteilt und sie mit einer besonders auszeichnenden Beleihung bedacht.

Von unten her versucht jemand auf allen Vieren kriechend zum Gipfel zu gelangen, auf dem der Satan die Huldigungen entgegennimmt. Paralipomenon 36:

Vier Beine lieb ich mir zu sichrem Stand und Lauf
Er klettert stets und kommt doch nicht hinauf.

Hier malt sich nicht nur das fruchtlose Mühen eines gering Begabten, sondern auch ganz sinnlich sein Emporklettern auf allen Vieren, denn dieser komische Zug der körperlichen Erniedrigung vor dem Satan geht durch die Huldigungen hindurch: Reichardts Kuss auf die posteriora des Satans und der Fusstritt, den ein Unbekannter beglückt als die schönste Krone von ihm entgegennimmt. Von den im Schema angedeuteten Beleihungen kennen wir nur zwei: Eben diesen Fusstritt und die Millionen Seelen, mit denen Reichardt als getreuer Vasall bedacht wird.

Wieder ein neuer Gast, zu dessen Benennung die

gegebenen Merkmale nicht hinreichen, präsentiert sich in Paralipomenon 42:

> Nur Hunger schärft den Geist der subalternen Wesen.
> Ein sattes Thier ist grässlich dumm.
>
> Und mein Verdienst worauf ich stolz bin
> Ich schlepp es nicht am Hintern hinten nach.

Und ebensowenig lässt sich über die lärmenden Gesellen des Paralipomenon 44 nähere Auskunft geben:

> Musick nur her und wärs ein Dudelsack
> Wir haben wie manche edle Gesellen
> Viel Appetit und wenig Geschmack.

Gästen von dieser Qualität widmet dann der Satan oder Mephisto die summarische Kritik (Paralipomenon 43):

> Was an dem Lumpenpack mich noch am meisten freut
> Ist dass es wechselsweis von Herzen sich verachtet.

Die Motive dieser beiden Satansscenenparalipomena hat Goethe in den zwanziger Jahren zu ein paar in die Faustausgabe von 1828 nachträglich eingefügten Intermezzoversen zusammengefasst:

> Das hasst sich schwer das Lumpenpack
> Und gäb sich gern das Restchen;
> Es eint sie hier der Dudelsack
> Wie Orpheus Leier die Bestjen.

Der hier unternommene Versuch, das Bild der Satansscene wiederaufzubauen, findet ja seine Schranken an dem skizzen- und trümmerhaften Zustande des vorhandenen Materials, und es ist ganz möglich, dass ich eine oder die andere dieser Linien verzeichnet habe. Aber wir sehen doch, was Goethe gewollt hat. Der Einfall, die Gegner vor Satans Thron durch den Ceremonienmeister einführen zu lassen, damit sie dort huldigend ihr Wesen darstellen, die Beleihungen, die infernalische Kritik, die der Satan und wohl auch Mephisto an den Unglücklichen üben — das alles ist von überwältigender komischer Kraft. Goethe tritt hier als ein völlig Ebenbürtiger an Aristophanes' Seite. Ihm

schwebte ein komisches Inferno vor, ein ungeheures satirisches Nachtstück, fratzenhaft und grossartig, dem Uebermute des Momentes dienend und doch ein dauerndes Kunstwerk. Ein solches wundersames Gebilde hätte sich der Faustdichtung wohl eingefügt, die nach ihrer Eigenart alles gross Angelegte in sich aufzulösen vermag. Die Möglichkeit solcher litterarisch-satirischer Exkurse im Faustdrama ist schon zu einer Zeit empfunden worden, wo von diesen Dingen noch keine Rede war. Nicolai an Zimmermann 15. April 1775: „Man droht von Frankfurt aus mit mehrern, unter andern, dass Goethe mich in seinem Doktor Faust wie ich leibte und lebte aufstellen wollte.“ —

Schon mehrfach war von Verschiebungen die Rede, die bei der Redaktion der Walpurgisnacht stattgefunden haben. Es sind Bestandteile der aufgegebenen Satansscene sowohl in der eigentlichen Walpurgisnacht untergebracht worden (Nicolai; der Hexenchor Vers 3956 ff.) als im Intermezzo (Musaget; Xenien). Nun enthält die Walpurgisnacht noch weitere verdächtige Elemente, vor allem die Gruppe der alten Herren (General, Minister, Parvenu, Autor), die deutlich einen ganz fremdartigen Einschub vorstellt. Man gewöhnt sich im Faustdrama durch die lange Vertrautheit an manches Seltsame, aber hier stutzt man immer wieder. Die Verse tragen aber auch nicht die Kennzeichen der Satansscene, denn die dahin gehörigen Entwürfe erkennt man daran, dass sie aus der Selbstpräsentation (eventuell wie bei Campe aus der Begrüssung durch den Satan) oder der Kritik, die an den Gästen geübt wird, oder aus beiden Elementen bestehen. Wir haben Präsentation und Kritik in Paralipomenon 41, 62, 39 (Klopstock), Paralipomenon 50 (Reichardt), Paralipomenon 42 (Unbekannter) Vers 4303—4306, Paralipomenon 35 und 37 (Xenien). Nur Selbstpräsentation in Paralipomenon 40 (Hennings), Paralipomenon 44 (Unbekannte) und in dem Fusstrittparalipomenon (Böttiger?). Nur Kritik in Paralipomenon 36 (Unbekannter) und Paralipomenon 43 (Unbekannte). Be-

grüssung und Selbstpräsentation in Paralipomenon 40 (Campe). Von diesem Schema weichen die alten Herren deutlich ab. Eher könnten sie dem ursprünglichen Hochzeitsplan angehören, wo ja das Geistesleben des verflossenen halben Jahrhunderts in Individuen und Typen sich darstellen sollte. Wie die Gestalten des Hochzeitsfestes präsentiert sich ein jeder der alten Herren in einem Vierzeiler, nur dass die Verse vier oder fünf Hebungen haben, während die Intermezzoverse durchgängig aus vier Hebungen bestehen. Aber das könnte durch leichte Aenderungen zur Anpassung an die jetzige Umgebung bewirkt sein.

Ein weiterer seltsamer Bestandteil der eigentlichen Walpurgisnacht sind die Stimmen aus der Tiefe mit ihren im einzelnen schwer verständlichen Beziehungen auf das deutsche Geistesleben. Sie streben alle nach dem Gipfel, wo nach Paralipomenon 50 (Gipfel, Nacht, Feuer Koloss) der Satan thront. Vers 3987: Wir möchten gerne mit in die Höh. 3998: Und kann den Gipfel nicht erreichen. 4003: Ich tripple nach so lange Zeit; wie sind die andern schon so weit. Sie waren bestimmt, die Verbindung zwischen der eigentlichen Walpurgisnacht und der Satansscene herzustellen. Demselben Zweck dient auch:

Vers 4012: Und wenn wir um den Gipfel ziehn
Vers 3959: Herr Urian sitzt oben auf

und Fausts Worte:

Doch droben möcht ich lieber sein!
Schon seh ich Gluth und Wirbelrauch.
Dort strömt die Menge zu dem Bösen;
Da muss sich manches Räthsel lösen.

Dieser Drang zum Gipfel, der durch die ganze Walpurgisnacht hindurch geht, nur dass Mephisto retardierend für sich und für Faust abseits Ergötzung sucht, deutet auf einen unmittelbaren Anschluss der Satansscene an die eigentliche Walpurgisnacht. Alle diese Stellen werden in ihrer Wirkung vollkommen zerstört, wenn zwischen sie und die Satansscene sich das Inter-

mezzo einschiebt. Die Konzeption der Satansscene ist aber nicht etwa älter, als der vom Dezember 1797 stammende Plan, Oberons Hochzeit in das Faustdrama aufzunehmen. Die Satansscene ist, wie gleich gezeigt werden soll, nach dem August 1799 entstanden. Obwohl also Paralipomenon 48 in seinen Anfangsworten „Nach dem Intermezz Einsamkeit Oede“ den beinahe hoffnungslosen Versuch macht, Intermezzo und Satansscene zu verbinden und zwei verschiedenartige satirische Darstellungen des deutschen Geisteslebens aufeinander folgen zu lassen, so scheint Goethe doch während der Ausbildung der Walpurgisnacht wieder vom Intermezzo abgesehen und auf den unmittelbaren Anschluss der Satansscene hingearbeitet zu haben. Leider kam es dazu nicht. Man sieht hier deutlich, wie das Intermezzo als ein fremdartiger Keil in den gewaltigen Walpurgisnachtsplan eindringend ihn zerstört und seine natürliche Ausbildung verhindert hat. —

Die Satansscene ist noch nach einer andern Richtung merkwürdig und bedeutend, nämlich für die Frage nach der Stellung Mephistos in der Geisterwelt.

Im Urfaust ist Mephisto ein Swedenborgscher spiritus und Sendling des Swedenborgschen Erdgeistes. Im Fragment bezeugt die neugedichtete Scene Wald und Höhle in den Worten: „Du gabst . . . mir den Gefährten,“ dass Goethe an dem Zusammenhange Mephistos mit dem Erdgeist festhält. Wenn die Hexe Mephisto den Junker Satan nennt, so ist das nur eine bedeutungslose Höflichkeitsphrase. Aber bei der Wiederaufnahme des Faust in den neunziger Jahren lässt Goethe den alten Plan fallen. Im Prolog verhandelt Mephisto selbständig mit dem Herrn, und der Irrwisch sagt jetzt zu ihm: „Ich merk es wohl, ihr seid der Herr vom Haus.“ An die Stelle des Erdgeists tritt Gott. Wenn früher der Erdgeist angeredet wurde: „Du gabst mir den Gefährten,“ so sagt jetzt der Herr: „Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu.“ Dieser veränderte Plan — Mephisto kommt mit Zulassung des Herrn und steht im übrigen

allein in der Geisterwelt, er ist der Teufel — lag also den Fortführungsversuchen zu Ende der neunziger Jahre zu Grunde. Da nahm Goethe Ende Juli 1799 Miltons verlorenes Paradies „zufällig in die Hand“, wie er an Schiller schreibt. Das Werk fesselte ihn, er berichtet in den Briefen an Schiller vom 31. Juli und 3. August ausführlich über den erhaltenen Eindruck. Am 10. August entlieh er aus der Herzoglichen Bibliothek noch Zachariäs Uebersetzung des verlorenen Paradieses. Die Lektüre dieser Dichtung traf den Dichter in schwerer Unschlüssigkeit, wie die Einführung Mephistos zu bewirken sei und welche Stellung in der Geisterwelt er ihm anweisen sollte. Diese Schwierigkeit hatte die grosse Lücke des Fragments verursacht, und als er nun in den neunziger Jahren ernstlich an die Ausfüllung der Lücke geht, hören wir fortwährend seine Klagen über den barbarischen, widerstrebenden Stoff. In Miltons Dichtung fand er nun eine völlig durchgeführte und mit einer Fülle von anschaulichen Einzelzügen ausgestattete Hierarchie des Bösen. Er beschloss, diese Vorstellungen in das Faustdrama einzuführen und schuf die Satansscene. Dass hierbei wirklich eine Anlehnung an Milton vorliegt, zeigen die folgenden Parallelen. Schema der Satansscene:

> Trompeten Stösse . . . Feuersäulen Rauch Qualm. Fels der daraus hervorragt. Ist der Satan. . . . Man kanns für Hitze kaum aushalten.

Milton, erster Gesang, Satans Heerlager (Zachariäs Uebersetzung):

> Auf der Obern Befehl ward nun beim Schall der Trompeten
> Unter stolzen Gebräuchen von fliegender Herolde Lippen
> Durch das sämmtliche Heer ein grosser Reichstag verkündigt . . .
> Nahe dabei erhub sich ein Berg; sein grässlicher Gipfel
> Strömte Feuer und wallenden Rauch . . .
> Er (Satan) stand jetzt
> Einem Thurm gleich und ragete stolz an Muth und Betragen
> Ueber die Andern hervor.
> . . . . wobei das brennende Clima
> Rund um mit Feuer umwölbt, mit heftger Gewalt auf ihn zuschlug.
> Aber doch hielt er es aus.

Das Idol in der Hochgerichtserscheinung zeigt sich „auf glühendem Boden". Milton, erster Gesang:

So ging er (Satan)
Schwer gestützet darauf, um über den glühenden Boden
Seine wankenden Schritte zu leiten.

In der eigentlichen Walpurgisnacht erinnert die Erleuchtung des Bergpalastes durch Mammon an Milton, wo Mammon die Zellen des Palastes, den er dem Satan baut, unterwärts mit Adern von flüssigem Feuer durchkreuzt.

Dieser Quell aus dem verlorenen Paradiese befruchtet nun nicht etwa nur die Walpurgisnacht, sondern verbreitet sich gleich weiter in den Faustgefilden. Der Feuerwagen, den Faust im Augenblicke heranschweben sieht, wo er die Giftschale an den Mund setzen will, findet sich in Miltons drittem, sechstem und siebentem Gesange nach Ezechiel geschildert. Am Schluss des Prologs im Himmel heisst es: „Der Himmel schliesst sich." Bei Milton:

Die ewigdaurenden Pforten
Schloss der Himmel weit auf; in ihren güldenen Angeln
Klang ein harmonischer Schall. (Vgl. aber auch Ilias 5, 749.)

Vielleicht gehört auch hierher, was Valentin von der Schande sagt. Milton, zweiter Gesang; die Sünde selbst spricht:

Dir gleich
An Gestalt und schimmerndem Ansehn, von blendender Schönheit
Sprang ich aus deinem Haupt als eine gewaffnete Göttin.
Kaltes Entsetzen ergriff die Heere der Himmlischen; alle
Fuhren im Anfang erschrocken zurück, und nannten mich Sünde.
Ich schien allen ein fürchterlich Zeichen; doch als wir vertrauter
Mit einander geworden, gefiel ich, und die, so am meisten
Mir entgegen gewesen, gewann ich mit siegender Anmuth.

Der Gedanke ist ja bei Goethe etwas anders gewendet. Der Miltonsche Gegensatz des Furchtbaren und Angenehmen ist bei ihm durch den des Geheimen und

Oeffentlichen ersetzt, aber die Formulierung: „Wenn erst die Schande wird gebohren“ beruht doch wohl auf Miltons Anschauungen, und es liegt also zunächst ein ganz sinnlich gemeintes Bild zu Grunde.

Zweifelhaft ist auch, ob „die Frucht, die fault eh' man sie bricht“ auf Miltons Erzählung von solchen Früchten im zehnten Buch beruht.

Endlich fasste Goethe den Plan, Miltons Anschauungen auch für den Abschluss des Faustdramas fruchtbar zu machen. Bei Milton muss man auf dem Wege von der Erde zur Hölle das Chaos passieren. Goethe plant einen Epilog im Chaos auf dem Wege zur Hölle (Paralipomenon 1), in dem Faust unmittelbar vor der anscheinend sicheren Verdammnis doch noch gerettet werden soll, und führt in Vorbereitung dieses Epilogs die Anschauung vom Chaos in das Faustdrama ein. Auf Grund der Selbstschilderung Mephistos:

Ich bin ein Theil des Theils, der Anfangs alles war u. s. w.

nennt Faust den Mephisto: des Chaos wunderlicher Sohn.

Die Menge der Stellen, an denen die Einwirkung des verlorenen Paradieses[1]) nachweisbar ist, zeugt von dem Eifer, mit dem Goethe diese Anschauungen verwertete, auf Grund deren er die Geisterwelt des Faustdramas konsequent neu durchbilden wollte. Für alle diese Stellen ergiebt sich also die Datierung: Nach dem August 1799.

Schliesslich blieb die Satansscene unausgeführt und es ergab sich auf dem Wege der Resignation, dass keiner der verschiedenen Pläne für die Ausgestaltung des Uebernatürlichen im Faustdrama völlig durchgeführt ist, alle aber ihre Spur darin zurückgelassen haben. —

Wir kehren zur Satansscene zurück, in der also Mephisto in Gegenwart seines Oberen, des Satans, er-

---

[1]) Die übrigen Quellen der Walpurgisnacht haben Erich Schmidt in der Weimarer Ausgabe und Witkowski (Die Walpurgisnacht in Goethes Faust. Leipzig 1894) dargelegt.



scheint. Von einer Ausbeutung dieser merkwürdigen Gruppierung ist im Schema nichts zu finden. Wäre aber die Scene zur Ausführung gediehen, so hätte doch wohl der Satan von Mephistos Anwesenheit Notiz genommen. Für einen Minister ist es immer demütigend, wenn der Herrscher auf der Audienz ihn nicht anspricht. Auch bei den Präsentationen und Beleihungen wäre Mephisto kaum ein stummer Zuschauer geblieben, wie er ja auch vorher während der Rede des Satans seinen infernalischen Spass mit dem jungen Mädchen produciert.

Um Mitternacht versinkt der ganze Höllenspuk. Das Schema sagt: „Versinken der Erscheinung. Volckan.“ Das ist ein ungeheures Schlussbild. Die Erde thut sich auf, der Satan mit seinem ganzen Hofstaat sinkt hinab zur Hölle und aus der Oeffnung schiesst die Höllenglut als Feuersäule heraus — der Berggipfel erscheint als Vulkan. So schliesst das wundersame, phantastische Nachtbild mit einem letzten riesenhaften Beleuchtungsstück. Die hier nicht zur Ausführung gelangte Intention, in der verrufenen Nacht eine Erdrevolution zur Darstellung zu bringen, ist dann ein Vierteljahrhundert später in der klassischen Walpurgisnacht wieder aufgelebt. Was nicht als zum Hofstaat des Satans gehörig der Abgrund verschlungen hat, strömt in tollem Gewirr auseinander. Wir haben davon die Verse des Hexenchors im Paralipomenon 50:

Und wie wir nun nach Hause ziehn
Die Saat ist gelb, die Stoppel grün,
Zum Schlusse nimmts kein Mensch genau
Es speyt die Hexe es sch . . . . die Sau.

Da die Verse hier schliesslich unverwendet blieben, so nahm Goethe sie in veränderter Form als Chor der zum Brocken strömenden Hexen in die eigentliche Walpurgisnacht auf, und beseitigte bei dieser Gelegenheit auch den kleinen Flüchtigkeitsfehler, durch den

Saat und Stoppel ihre Farben vertauscht hatten. Es heisst also jetzt vielmehr:

> Die Hexen zu dem Brocken ziehn,
> Die Stoppel ist gelb, die Saat ist grün. —

Damit ist die Satansscene zu Ende — wohl die gewaltigste litterarisch-satirische Vision, die je in einem Poetengehirne aufgetaucht ist — und es handelt sich nun für den Dichter darum, den Rückweg zum Faustdrama zu finden. Der Satan ist zur Hölle niedergefahren, die Hexen haben sich zerstreut, Faust und Mephisto sind in der öden Nacht bei trübem Mondschein allein zurückgeblieben. Das Gespräch knüpft an das letzte der seltsamen Bilder an, die hier vorübergezogen sind, an das Auseinanderströmen der Hexen. Faust meint, der Mensch sei durch die ewige Weisheit geschaffen, die Hexen dagegen eine Ausgeburt des Zufalls. Den Widerwillen Fausts gegen das Treiben der nordischen Hexen macht sich Mephisto sogleich zu Nutze, der ihn hierher geführt hat, um ihn von Gretchen zu entfernen, die inzwischen in Not und Schande verfällt, ohne dass Faust davon weiss. Er schlägt Faust vor nach dem Süden zu gehen, wo man dann allerdings bei Pfaffen und Skorpionen wohne. So wird Faust zu spät Gretchens Schicksal erfahren und dann unsühnbarer Schuld und endloser Verzweiflung verfallen sein. Faust schlägt bereitwillig ein, Veränderung ist ihm schon alles, wie er auch später am Schlusse des zweiten Teils sagt:

> Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück,
> Er, unbefriedigt jeden Augenblick.

Mephisto geht also, die Nachtmahren zu zäumen, die sie Beide nach dem Süden tragen sollen und lässt Faust allein. Wir lassen nun das Schema sprechen.

M.

Will einige Nacht Mahre zaumen und Fausten eine Falle legen, gelingts, so hohlt er ihn.

Faust (allein).

Schmeichel Gesang.

F.
Wer ist in der Nähe, dem das gelten kan.
Fortgesetzter Schmeichelgesang.

Meph.
Deutet hin auf Faust.

Fausts
Unwille.

Meph.
Keck verräth sich.

Faust.
Er solls wo anders anwenden.

Was Mephisto mit seinem seltsamen Versuch erstrebt, steht mit klaren Worten da: Er will Faust eine Falle legen, gelingts, so holt er ihn und das Spiel ist aus. Der Vertrag enthielt vier Bedingungen, unter denen Fausts Seele Mephisto verfallen sein sollte. Davon lautet eine:

Kannst du mich schmeichelnd je belügen
Dass ich mir selbst gefallen mag

In merkwürdig wörtlicher, beinahe pedantischer Auslegung schliesst sich Mephistos Bethörungsversuch dieser Bedingung an. Der Versuch misslingt, Mephisto, der einsieht, dass so leichten Kaufs die verpfändete Seele nicht zu gewinnen ist, deckt seine Karten auf — „Mephisto keck verräth sich“ — der Zwischenfall ist erledigt und der Ritt nach dem Süden geht vor sich. Der Entwurf sagt:

Pferde — sie reiten — Schnelligkeit — Falsche Richtung — Zug nach Osten — Hochgerichtserscheinung.

Die Schnelligkeit des Ritts hätte Goethe in Worten anschaulich zur Darstellung gebracht, wir hätten die kahlen Bäume an den beiden seltsamen nächtlichen Reitern vorüberfliegen sehen. Nun aber, in welchem Verhältnis steht dieses Bild — Faust und Mephisto auf den Nachtmahren dahin sausend — zu der schon im Urfaust vorhandenen Scene: Nacht, offen Feld. Faust, Mephistopheles auf schwarzen Pferden daher brausend? Das Bild ist dort und hier viel zu ähnlich, als dass beide Scenen

nebeneinander hätten bestehen können, und wir haben hier vielmehr einen Versuch Goethes, das wirkungsvolle Bild aus seiner Vereinzelung in den Zusammenhang des Ganzen einzufügen. Die um den Rabenstein webenden, die Weihen für Gretchens Hinrichtung begehenden Hexen müssen nach unserem Plane der Hochgerichtserscheinung wegen fortfallen, und so war die Gruppe der beiden nächtlichen Reiter zu anderweitiger Verwendung frei. Die schwarze Farbe der Pferde in der Urfaustscene hat hier die Erfindung mit den aufgezäumten Nachtmahren veranlasst, wobei eine Umbildung der Ueberlieferung stattfindet, nach der die Nachtmahren vielmehr auf den Menschen reiten. Der Ritt führt in falscher, von Mephisto nicht beabsichtigter Richtung nach Osten — die Hochgerichtserscheinung zieht die Nachtmahren an, und gegen diesen Drang des Gespenstischen zum Gespenstischen ist auch Mephisto machtlos. Es ist die Erscheinung eines Hochgerichts und die Gretchen gleichende Delinquentin ein Idol, aber das Ganze erscheint in voller dramatischer Wirklichkeit, und das Gespenstische, Unwirkliche dieser Vision hätte nur zwischendurch geleuchtet, wie es in der Helena so wunderbar geleistet ist. „Jedem kommt sie wie sein Liebchen vor“ heisst es in der ausgeführten Walpurgisnacht, wo die ursprünglich so gewaltig in Glut und Grausen intendierte Scene als kurze Vision Fausts schliesslich ein notdürftiges Unterkommen gefunden hat. Jedem wie sein Liebchen, und also Faust wie Gretchen. Die Conception der Idolerscheinung erwuchs dem Dichter aus einer Stelle in Erasmus Franciscis höllischem Proteus: „Ohnköpfiges Gespenst bedeutet einer Kindesmörderin die Enthauptung“.

Wie in der eigentlichen Walpurgisnacht die Hexenchöre und in der Satansscene der Chorgesang des versammelten höllischen Volkes, so giebt hier der unheimliche Blutchor „Wo fliesset heisses Menschenblut“ die Stimmung. Der Dichter ist immer darauf bedacht, Faust und Mephisto bei den seltsamen Scenen, in die er sie führt, nicht in der Menge verschwinden zu lassen. In

der Satansscene treten sie in den innersten Kreis; hier ersteigen sie in dem Gedränge einen Baum und schauen so über die Köpfe der murmelnden Menge hinweg, deren Reden auf das grausige Schauspiel vorbereiten, das sich hier begiebt. Auf glühendem Boden, von feurigem Dampfe eingehüllt, steht nackt, die Hände auf dem Rücken, das Gretchen gleichende Idol. Ein weiterer Chorgesang erschallt — das Schema deutet wohl nicht auf den vielmehr zu einleitender Stimmung geeigneten Blutchor, sondern auf einen neuen unausgeführten Gesang, der im Gefüge des Ganzen den Zweck hatte, in Fausts Seele alle Qualen der Reue und Verzweiflung aufzurühren und deshalb vielleicht verhüllt auf ihn selbst und seine Schuld hindeutete. Wie im Dom die furchtbaren Töne des dies irae Gretchens Seele durchwühlen, so durchlebt hier Faust ein Aeusserstes an Grausen bei dem Gesange vor der Hinrichtungsvision. Dann fällt der Kopf, der hochaufschiessende Blutstrahl löscht das Feuer, das um das Idol der Delinquentin glühend der Scene ein gespenstisches Licht geliehen hat, und Faust findet sich im Dunkel der Nacht, unsicher, ob das Furchtbare nicht eine Ausgeburt seiner erregten Sinne gewesen ist.

Nacht Rauschen Geschwätz der Kielkröpfe dadurch Faust erfährt.

Ein leises Rauschen erregt seine Aufmerksamkeit: es ist eine Versammlung höllischer Wechselbälge,[1] die hier nächtlich von unheimlichen und spukhaften Dingen zischeln. Und wie Faust hinhorcht, ist vom Hochgericht die Rede, das am kommenden Morgen an der Kindesmörderin vollzogen wird. Ihr Liebster hat sie verlassen und ist in die weite Welt gegangen. Da ist das Mädchen in Scham und Verzweiflung von Hause ge-

[1]) „Es sind aber die Kielkröpfe solche Kinder, die der Teufel selbst in der Hexen Leibe formiert und sie solche lässt gebähren, in welche er sich selbst setzet und anstatt der Seelen durch sie redet, ihren Leib beweget.“ Johannes Praetorius, Anthropodemus Plutonicus, S. 378.



laufen, lange ziellos umhergestreift, hat im Elend ein Kind geboren und es umgebracht. Nun hat man sie gefangen und in der grauenden Morgenfrühe wird ihr Haupt auf dem Block fallen. — Das zischeln die Kielkröpfe, infernalisch zur Seite grinsend; denn aus ihnen spricht ja Mephisto, wie die Prätoriusstelle zeigt, aus der Goethe gewiss die Anregung entnommen hat, die Kielkröpfe hier einzuführen. Faust sollte wahrlich nicht nur als gaffender Zuschauer, sondern zu seiner bitteren Busse durch die Walpurgisnacht geführt werden. Wir haben Gretchen am Zwinger, im Dom in ihrem Jammer, ihrer Verzweiflung gesehen; nun hat auch Faust den bitteren Trank zu leeren. Der Dichter schenkt ihm nichts. Fausts Seele siedet in Wut, Reue und Liebe. Und damit ist nun die Verbindung mit den schon vorhandenen Teilen des Faustdramas hergestellt; Mephisto tritt dem zu Gretchens Rettung aufspringenden Faust in den Weg, es folgt die Scene: „Faust Mephistopheles. Im Elend! Verzweifelnd!" und sofort schliesst sich die Kerkerscene an, die also noch im Morgengrauen der Walpurgisnacht stattfindet.[1]) Erschüttert empfindet man den gewaltigen Drang der Ereignisse am Schlusse des Dramas, die wie der Sturmwind einherbrausen. —

Die Fülle dieser Vorgänge liess sich nicht in den Rahmen eines einheitlichen Bühnenbildes einzwängen. Wir sind freilich von Anfang bis zu Ende auf dem Brocken, aber das Lokal wechselt mehrfach. 1. Mephisto und Faust zum Gipfel aufklimmend, auf halbem Wege überholt von dem Hexenschwarm. Diese Scene ist in Paralipomenon 31 als „Aufmunterung zu Walpurgisnacht", in dem Inscenierungsschema (14, 316) als „Felsen Gegend" abgesondert. 2. Die eigentliche Walpurgisnachtfeier auf halber Brocken-

---

[1]) Wenigstens ist das die Intention für die Folge der Ereignisse. Die chronologischen Unebenheiten, auf die Erich Schmidt (Urfaust[5], LIV) zutreffend hinweist, wären bei der Durcharbeitung, die eben fehlt, beseitigt worden.

höhe. 3. Die Satansscene auf dem Gipfel, und ohne deutlichen Lokalwechsel sich anschliessend das Gespräch über Hexen und Menschen und die Schmeichelscene. 4. Faust und Mephisto auf den Nachtmahren dahinsausend. 5. Die Hochgerichtserscheinung. — Die Vision verschwindet und Faust bleibt im Dunkel zurück, so dass sich an die Hochgerichtserscheinung das Geschwätz der Kielkröpfe und an dieses die Urfaustscene: Im Elend! Verzweifelnd! . . . ohne Scenenwechsel anschliesst.

Wir haben nun aber doch nicht fünf stabile Bühnenbilder in der Walpurgisnacht; denn auch innerhalb dieser Einzelbilder verschiebt sich das Lokal. Die gesamten Vorgänge vollziehen sich schliesslich bei gleitender Scene.

In die Traum- und Zaubersphäre
Sind wir, scheint es, eingegangen . . .

Seh' die Bäume hinter Bäumen,
Wie sie schnell vorüber rücken . . .

Ich tret' heran und führe dich herein . . .
Was sagst du, Freund, das ist kein kleiner Raum.
Da sieh nur hin! du siehst das Ende kaum.

Paralipomenon 50. Pferde — sie reiten — Schnelligkeit...

So wird der Raum fortwährend mit der Kraft des poetischen Wortes geschaffen und umgeschaffen. —

Durch den ganzen Plan hindurch steigert sich die Kraft und Kunst des Dichters, der Auge und Ohr mit immer neuen gewaltigen Eindrücken zu füllen weiss und die Sinne zu Hilfe ruft, damit die ungeheuren Bilder sich dem Geiste unauslöschlich eindrücken. Und mit kluger Berechnung lässt er die Sinne inzwischen mehrmals ausruhen und macht sie so für neue Eindrücke empfänglich. „Nach dem Intermezz — Einsamkeit, Oede." Und nun: „Trompetenstösse — Blitze — Donner von oben — Feuersäulen — Rauch Qualm — Fels der daraus hervorragt. Ist der Satan." Ebenso nach der Satanscene mit der Schlussbeleuchtung der vulkanischen, aus dem Gipfel hervorströmenden Glut, nach dem Brechen und Stürmen und dem tollen Wirrwarr der auseinanderströmenden Hexen die Stille der Nacht, in der Faust

und Mephisto über Menschen und Hexen theoretisieren. Und nach dem Aufruhr aller Sinne bei der Erscheinung des glutumhüllten Idols ist wieder Faust in finsterer Nacht allein. So haben wir die ganze wundersame Gespensternacht mitdurchlebt und fühlen nun selbst die Ueberreizung aller Sinne, bei der uns Fausts grausige Flüche auf Mephisto nicht unnatürlich erscheinen. Nie hat Goethe bei den mannigfachen Klitterungen in der sechzig Jahre währenden Entstehung des Faustdramas eine so vollkommene Verbindung der disparaten Elemente geleistet wie in diesem Walpurgisnachtsplan. Hier findet er — wenigstens in der Gestaltung des Planes — mitten in seiner klassicistischen Periode die Kraft und unmittelbare Wirkung seiner Jugenddichtung. Von der Idolerscheinung und dem grauenhaften „Geschwätz der Kielkröpfe“ zur Scene: Im Elend! Verzweifelnd! und zur Kerkerscene — das ist nicht nur äusserlich angegliedert, das schreitet vorwärts mit der den grossen Dramatikern eigenen, von Goethe aber nur hier bewährten Unerbittlichkeit. „Ein furchtbarer Cantor!“ wie Felix Mendelsohn von Sebastian Bach sagte. Aber hier liegt auch die Erklärung des Stockens und der schliesslich unterbliebenen Ausführung. Goethe an Zelter, 31. Oktober 1831: „Ich bin nicht zum tragischen Dichter geboren, da meine Natur conciliant ist.“ Das waren nun einmal um 1800 nicht seine Wege. Erst der Greis findet wieder zwar nicht den eigentlichen dramatischen Wuchtschritt, aber doch die Gewaltsamkeit, ohne die solche ungeheuren poetischen Wagnisse nicht verwirklicht werden können. Pandora bleibt noch unvollendet, aber der zweite Teil Faust kommt zu stande. —

Ueberblicken wir nun die Genesis der Walpurgisnacht, wie sie im Faustdrama sich findet.

Goethes ursprünglicher und in Italien schon nachweisbarer Plan geht einfach dahin, Faust auf den Blocksberg zu führen und ihn die tolle Orgie als ein Abenteuer durchmachen zu lassen. Zu Ende 1797 entschliesst er sich, Oberons und Titanias Hochzeit als Intermezzo

in die Walpurgisnacht aufzunehmen. Im August 1799 liest er Miltons verlorenes Paradies und beschliesst, die Geisterwelt dieser Dichtung, vor allem den Satan, in das Faustdrama einzuführen. Der Prolog im Himmel hätte, als damit unvereinbar, fallen oder wenigstens ganz umgestaltet werden müssen. Goethe schmilzt nun in der That eine Fülle von Einzelzügen aus Milton in die Faustdichtung hinein, fasst auf Grund der Miltonschen Anschauungen den Plan eines Epilogs im Chaos auf dem Wege zur Hölle und entwirft die mit dem Intermezzo im Grunde unverträgliche Satansscene, so dass dann zwei verschiedenartige satirische Darstellungen des deutschen Geisteslebens aufeinander gefolgt wären. Von der Satansscene führt sein Plan über Mephistos Bethörungsversuch, die Hochgerichtsvision und das Geschwätz der Kielkröpfe und mündet hier ohne Bruch und Rest in die vorhandene Faustdichtung ein. Im Urfaust hat in der Scene „Im Elend! Verzweifelnd!“ Faust auf irgend eine Weise Gretchens Schicksal erfahren — in diesem Walpurgisnachtsplan werden die Prämissen dafür hergestellt. Leider siegt nun das Intermezzo über die Satansscene und damit unterbleibt überhaupt die Vollendung des riesenhaften Bildes, das sich hier abspielen sollte. Bei der Redaktion rettet Goethe aus der Satansscene Nicolai und den Hexenchor, und aus dem Hochgericht die Idolerscheinung und schiebt sie, wenn auch arg verstümmelt, in die eigentliche Walpurgisnacht. Unausgeführt bleibt die hierbei zunächst auftauchende Absicht, nach der das Gretchenidol mit einem Kinde erscheinen und sich Faust zu Füssen werfen sollte. Paralipomenon 45—46:

> Was für ein hölzern Bild sie an dem Halse hat
> Ein heiligs oder ein lebendigs.
>
> Fiel vor mir hin und küsste mir die Hand
> Es brennt mich noch.

Bei solcher menschlichen Aktion hätte das Idol nicht gespenstisch wirken können und so ist die Umbildung

in ein fern dahingleitendes Phantasma gewiss glücklich. Das hier ursprünglich ins Auge gefasste Motiv erscheint dann, treu in Goethes Phantasie bewahrt, noch spät in den Wanderjahren (24, 205). Lenardo sagt von der Pachterstochter: „Und denke ich daran, so scheint der Kuss, den sie auf meine Hand gedrückt, mich noch zu brennen.“

Den Fernblick nach Glut und Wirbelrauch des Gipfels, wo die Menge zu dem Bösem strömt, lässt Goethe in Vers 4037—4040 stehen, während uns nun nicht vergönnt ist, der Scene selbst beizuwohnen.

Das zum Intermezzo gewordene Hochzeitsfest, aus dessen älteren Beständen vielleicht die Gruppe der alten Herren in die eigentliche Walpurgisnacht übergegangen ist, verstärkt sich durch die Aufnahme einer Anzahl von Versen, die auf das Walpurgisnachtstreiben Bezug haben, und so ist notdürftig die Möglichkeit der Aufnahme in das Faustdrama gewonnen, die ursprüngliche Intention des litterarischen Festes aber eben dadurch verwischt. Das Intermezzo erhält auch noch einen kleinen Zuwachs aus der Satansscene in den Satan, ihren Herrn Papa, verehrenden Xenien und im Musageten.

Wie die Walpurgisnacht im engeren Sinne mit einem Naturbilde schliessen sollte (Brechen und Stürmen), so wird nun beim Abbruch des ganzen Planes mit dem Intermezzo ein notdürftiger formaler Abschluss durch Ausklingen in zarte Naturtöne gewonnen, und mit „Luft im Laub und Wind im Rohr“ ist auch alles Komische und alles Furchtbare, das nun noch folgen sollte, zerstoben.

Faustquellen.

1.

Im Urfaust sagt Gretchen: „Bester Mann schon lange lieb ich dich.“ Die Erwägung, dass seit der ersten Begegnung erst wenige Tage verflossen sind, hat dann im Fragment die Aenderung herbeigeführt: „Bester Mann! Von Herzen lieb' ich dich!“ Die kleine Unebenheit der ersten Fassung ist wohl durch eine Reminiscenz zu Stande gekommen. In den Frankfurter gelehrten Anzeigen sagt Goethe von der „Jägerin“ des Barden Ringulph: „Die spröde Kunigunde, der er lange sein Leidenschäftchen vorgeklimpert, schmilzt endlich und spricht: Ich liebte dich geheim schon längst!“

2.

Faust nennt Mephisto (V. 3180): Du Spottgeburt von Dreck und Feuer. In Plato's Protagoras Kap. 30 wird erzählt, dass die Götter alles Sterbliche aus Erde und Feuer gebildet haben *(ἐκ γῆς καὶ πυρὸς μίξαντες)*. Dass Goethe diese Stelle genau kannte, ist deshalb gewiss, weil nun weiter erzählt wird, wie die Götter dem Prometheus und Epimetheus die Ausstattung dieser Geschöpfe überliessen und nun Epimetheus den Tieren Stärke oder Schnelligkeit, warmes Fell, Krallen u. s. f. zuteilte, so dass jedes bestehen konnte. Dem Menschen aber, der nackt und waffenlos war, stiehlt Prometheus von Hephästos und Athena das Feuer und das Geschick zu allen nützlichen Künsten. Da die Stelle von der

Spottgeburt schon im Urfaust steht, so fällt ihre Entstehung in dieselbe Zeit wie der Prometheusplan. Die Stelle wird nun erst recht verständlich: Faust vergleicht Mephistos Wesen mit dem des Menschen und findet in seiner Wut, dass das eine Ingrediens mit einem schlechteren Material vertauscht ist.

3.

Tagebuch vom 26. Februar 1827: „Abends Hofrat Meyer, den Prachtzug des Ptolemäus Philometor aus dem Athenäus vorlesend."

Zu dem V 27 ff. beschriebenen Zuge gehört auch ein V 34 ausführlich geschilderter Prachtwagen. Es heisst von ihm: *πομπὴν 'Αλεξάνδρου, ὃς ἐφ' ἅρματος ἐλεφάντων ἀληθινῶν ἐφέρετο χρυσοῦς, Νίκην καὶ 'Αθηνᾶν ἐξ ἑκατέρου μέρους ἔχων.* Ausserdem bewegt sich in dem Zuge noch ein merkwürdiges Schaustück: *ἐφέρετο . . . φάλλος χρυσοῦς, πηχῶν ἑκατὸν εἴκοσι.*

Die Anregung für den Prachtwagen des Plutus, für die Einführung des Elephanten, auf dem die Nike thront und besonders für den goldenen Phallus, mit dem Mephisto die Weiber zum Kreischen bringt, wird also wohl Athenäus gegeben haben. Die Karnevalscenen stammen vom Ende des Jahres 1827.

4.

Riemer berichtet, dass Goethe für die klassische Walpurgisnacht das Werk des Johannes Meursius: Creta, Rhodus, Cyprus, Amsterdam 1675, und zwar in dem Exemplar der grossherzoglichen Bibliothek benutzte. Düntzer hat dann in seinem grossen Faustbuch von 1850—1851 darauf hingewiesen und einige vollkommen zutreffende Citate gegeben, mit denen aber das reiche Material keineswegs erschöpft ist.

Goethe entlieh Mörs' Buch zum erstenmale am 9. Dezember 1829, und am gleichen Tage verzeichnet schon sein Tagebuch die Beschäftigung mit dem Rhodosbuch. Drei Tage später studiert er dann auch Cypern und

Kreta. Am 7. Januar 1830 liefert er das Werk der Bibliothek zurück. Am 25. Februar entleiht er es zum zweitenmale und wieder heisst es schon am selben Tage: „Blieb für mich und las Meursius Creta.“ Goethe hat das Buch dann noch ein drittesmal entliehen, ohne dass das Tagebuch über die Benutzung Näheres meldet.

Mörs' Werk ist nichts weiter als eine sehr gelehrte und ganz formlose Citatensammlung, aber eben diese Fülle von unverarbeitetem und also auch unverfälschtem Stoffe machte es Goethe schätzbar. Die Lektüre hat in der klassischen Walpurgisnacht tiefe Spuren hinterlassen. Die Schemata im Paralipomenon 124 und 125, beide vom Februar 1830, also auf der ersten Lektüre beruhend, haben als Gäste der Walpurgisnacht aus fernen Ländern ausser den Kabiren von Samothrake die Telchinen von Rhodus und die Kureten und Korybanten von Kreta nach Mörs' Rhodus und Kreta. Im ausgeführten Faustdrama sind dazu noch die in den Schemata fehlenden Marsen und Psyllen aus Cypern gekommen, die Kureten und Korybanten aber ausgefallen. Also aus jedem der drei Bücher des Mörs sollte eine Gesandtschaft in die klassische Walpurgisnacht geleitet werden und für zwei ist diese Intention auch verwirklicht. Sehen wir nun zunächst im einzelnen, wie die Quelle auf die Formgebung der Faustverse gewirkt hat.

Faust, vor Vers 8275: Telchinen von Rhodus.

Mörs, Rhodus S. 7: Diodor. lib. V: „Insulam vero, Rhodum dictam, primi habitarunt, qui Telchines appellantur.“

Faust, Vers 8289: Telchinen.

> Alllieblichste Göttin am Bogen da droben!
> Du hörst mit Entzücken den Bruder beloben.
> Der seligen Rhodus verleihst du ein Ohr,
> Dort steigt ihm ein ewiger Päan empor.

Mörs, Rhodus S. 3—5: Manilius, de ea agens, lib. IV.

> „Tuque domus vere solis, cui tota sacrata es.“

Hinc Phoebeia dicitur Lucano, lib. V.

> „pelagique potens Phoebeia donis
> Exornata Rhodus.“

Item ἠλιάς, Luciano in Amoribus. „Ad Solis sacram delati Rhodum . . . .“

Dio Chrysostomus in Chorinthiaca: „Soli quidem sacra est Rhodus . . . .“

Lucan. lib. VIII.

„claramque relinquit
Sole Rhodon.“

Faust, Vers 8293:

Beginnt er den Tagslauf und ist es gethan,
Er blickt uns mit feurigem Strahlenblick an.
Die Berge, die Städte, die Ufer, die Welle
Gefallen dem Gotte, sind lieblich und helle.
Kein Nebel umschwebt uns und schleicht er sich ein,
Ein Strahl und ein Lüftchen, die Insel ist rein.

Mörs S. 3—5: Plinius lib. II, cap. 42: „Rhodi nusquam tanta nubila obduci, ut non aliqua hora sol cernatur.“

Solinus, cap. 17: „Nunquam ita coelum nubilum est, ut in sole Rhodos non sit.“

Theophrastus lib. De Ventis: „Vehemens autem maxime Africus in Cnido et Rhodo: ociusque nubila, ocius vero etiam serenitatem facit.“

Faust, Vers 8299:

Da schaut sich der Hohe in hundert Gebilden,
Als Jüngling, als Riesen den grossen, den milden.

Mörs S. 41: Plin lib. XXXIV: „Rhodi etiamnum tria milia signorum esse, Mutianus ter consul credidit. Ex his quadrigam solis refert idem postea . . . . Nobilitatur Lysippus . . . imprimis . . . quadriga cum Sole Rhodiorum“ . . . Plinius lib. XXXIX: „Ante omnes autem in admiratione fuit Solis colossus Rhodi“ etc. . . . Origenes, lib. XIV: „In hac urbe (Rhodo) Solis colossus fuit aereus, septuaginta cubitorum altitudine.“

S. 46: Et haec quidem de colosso, tanto opere celebrato. Erant vero illic quoque centum alii. Plinius . . .: „Sunt alii minores hoc in eadem urbe (Rhodo) colossi, centum numero, sed ubicumque singuli fuissent, nobilitaturi locum.“

Faust, Vers 8301:

Wir ersten, wir waren's, die Göttergewalt
Aufstellten in würdiger Menschengestalt.

Mörs S. 19: Diodor. lib. V: „Simulacra quoque deorum primi (Telchines) fecisse memorantur.“

Auch Proteus' Gegenrede fliesst daher.

Was ist's zuletzt mit diesen Stolzen?
Die Götterbilder standen gross, —
Zerstörte sie ein Erdenstoss;
Längst sind sie wieder eingeschmolzen.

Mörs S. 43—44: Plinius: „Hoc simulacrum post quinquagesimum sextum annum terrae motu prostratum."

Polybius, lib. V: „Per idem tempus Rhodii, occassione terrae motus usi, . . . quo evenerat etiam, ut colossus ingens rueret," etc.

Orosius, lib. IV: „Tunc quoque magno terrae motu Caria et Rhodus insulae adeo concussae sunt, ut, labentibus vulgo tectis ingens quoque ille colossus rueret."

Eusebius: „Caria et Rhodus ita terrae motu concussae sunt, ut colossus magnus ruerit."

Wie leicht und zierlich wird die edle Gestalt der Goetheschen Verse aus dem Citatenwust[1]) geboren! Weshalb Goethe gerade die Telchinen zur klassischen Walpurgisnacht beruft, werden wir weiterhin sehen. Zunächst wenden wir uns zu Mörs' Cyprus.

Faust, Vers 8359: Psyllen und Marsen.

Mörs S. 8 (auch S. 149): Plinius XXVIII: „Quorundam hominum tota corpora prosunt, ut ex his familiis, quae sunt terrori serpentibus: tactu ipso levant percussos, suctuve modico. Quorum e genere sunt Psylli Marsique et qui Ophiogenes vocantur in insula Cypro."

Faust, Vers 8359:

In Cyperns rauhen Höhle-Grüften,
Vom Meergott nicht verschüttet,
Vom Seismos nicht zerrüttet,
Umweht von ewigen Lüften . . .
Bewahren wir Cypriens Wagen.

Mörs S. 38: Strabo, lib. XIV: „Hinc Idalium promontorium, in quo collis, asper, excelsus, mensae forma, Veneri sacer."

S. *52*: „(Cyprus) terrae motu saepe vexata ac vastata." Dazu verschiedene Beweisstellen.

S. *12*: Et ἠνεμόεσσα, ventosa, dicitur in eodem opere (die

---

[1]) Vers 8275: „Wir haben den Dreizack Neptunen geschmiedet" scheint auf Kallimachus, Hymn. in Del. 31, zu beruhen, wo sich diese Angabe findet (E. Meyer, Studien zu Goethes Faust, 1847). Da aber weder Mörs, noch Goethes mythologisches Lexikon (Hederich) die Kallimachusstelle citieren, so stützt sich Goethe vielleicht unabhängig von Kallimachus nur auf Hederichs Notiz, dass die Telchinen dem Saturn seine Sichel verfertigt haben.

Argonautica des Orpheus): „Sardiniamque et Euboeam, tum etiam Cyprum ventosam."

Zonaras, annal. tom. I: „Haec Cyprus est, a Graecis ita dicta propter Deam, quae apud ipsos colitur: Venerum enim Cyprin dicunt."

S. *16*: Erat autem Veneri sacra. Himerius, in Eclog. Orat: „Cyprum poetae inter deos Veneri tribuunt, sicut Apollini Delphum." Phurnutus, De Nat. deorum: „Ex hoc insula Cytherorum sacra Veneri videtur, ac fortassis etiam Cyprus."

Antonius, in Itin.: „Insula Cyprus, sive Paphos, Veneri consecrata. Horat. lib. I, Od. 3: Sic te diva potens Cypri . . ."

Faust, Vers 8370:

Wir leise Geschäftigen scheuen
Weder Adler noch geflügelten Leuen
Weder Kreuz noch Mond . . .

Mörs S. 144: Tandem in Venetorum venit potestatem, quibus Turcae denique eripuere.

Auch aus Kreta sollten ursprünglich Abgesandte zum hohen Nachtfeste kommen, die Kureten und Korybanten (Paralipomenon 124 und 125).

Mörs, Creta S. 12.: Diomedes grammaticus lib. III: „Dactylus, a tractu digitorum dictus, vel ab Idaeis Dactylis, quos Curetas sive Corybantas poetae appellabant. Hi namque in insula Creta Jovem custodiendo, ne vagitu se parvulus proderet, lusus excogitato genere, clypeolis aeneis inter se concurrentes, tinnitu aeris illisi, rhythmica etiam pedis dactyli compositione, celavere vocem infantis. Sed nativitatis eorum causam vetusta fabulositas docet hanc fuisse. Aiunt Opem, in Idam, montem insulae Cretae, fugiendo delatam, manus suas imposuisse memorato monti et sic infantem ipsum edidisse; et ex manuum impressione emersisse Curetas, sive Corybantas . . ."

Pausanias, Elicae lib. I: „Jove autem nato, Rheam pueri custodiam commisisse Idaeis Dactylis, qui idem Corybantes dicebantur."

Strabo, lib. X: „Suspicantur autem, Idaeorum Dactylorum posteros esse Curetas et Corybantas; ac primos quidem in Creta natos centum viros, Dactylos Idaeos appelatos; ab his vero natos aiunt Curetas novem et eorum unumquemque filios decem genuisse, qui Idaei Dactyli sunt nominati."

Auch die Tauben aus Paphos fand Goethe bei Mörs.

Faust, Vers 8340:

Welch ein Ring von Wölkchen ründet
Um den Mond so reichen Kreis?

Tauben sind es, liebentzündet,
Fittige wie Licht so weiss.
Paphos hat sie hergesendet,
Ihre brünstige Vogelschaar;
Unser Fest, es ist vollendet,
Heitre Wonne voll und klar!

Mörs, Cyprus S. 54: Columbae hic (apud Paphios) eximiae commemorantur. Martialis lib. VIII, epigramm. XXVIII:
„Spartanus tibi cedet olor, Paphiaeque columbae."
Serenus Samonicus lib. De Medicina cap. 40:
Atque fimum Paphiae pariter compone columbae."

Weshalb führt nun Goethe so wenig bekannte Fabelgestalten wie die Telchinen, die Psyllen und Marsen, die Kureten und Korybanten zur klassischen Walpurgisnacht? Da er sie nicht als bekannt voraussetzen darf, so entsteht für ihn jedesmal die Aufgabe, dass sie ihr Wesen selbst exponieren müssen.

Wir haben den Dreizack Neptunen geschmiedet . . .
Wir ersten, wir waren's, die Göttergewalt
Aufstellten in würdiger Menschengestalt . . .
In Cyperns rauhen Höhle-Grüften
Bewahren wir Cypriens Wagen . . .

Und so hätten es die Kureten und Korybanten auch machen müssen. Wozu schafft sich nun Goethe diese Schwierigkeit, da doch kein Mangel an Gestalten war, deren Name genügt, um deutliche Vorstellungen in uns auszulösen? Schauen wir uns einmal die drei Gruppen näher an.

Die Telchinen sind Erzbildner, und zwar Bildner göttlicher Gestalten: simulacra deorum primi fecisse memorantur. Die Kureten und Korybanten haben den höchsten Gott für die Menschen gerettet, sie haben über das bedrohte Zeuskind gewacht. Von den Psyllen und Marsen wird nichts derartiges berichtet, aber — und hier tritt Goethes Intention deutlich hervor — er schafft ihnen einen solchen Zusammenhang mit den höchsten Angelegenheiten der Menschheit. Er findet in seinen Quellen erstens, dass Cypern der Aphrodite heilig war, und zweitens, dass dort ein fabelhaftes Geschlecht der Psyllen und

Marsen gehaust habe, die die Folgen von Schlangenbissen zu beseitigen wussten. Das letzte schiebt er beiseite und dichtet sich die Psyllen und Marsen in derselben Weise als Schützer des Schönen, wie er es von den beiden anderen Gruppen berichtet fand. Sie bewahren den Wagen der Aphrodite in den Höhlen Cyperns. Die Götter Griechenlands selbst hat Goethe mit gutem Bedacht nicht zur Feier der klassischen Walpurgisnacht herbeigerufen. Er selbst sagte zu Eckermann (21. Februar 1831): „die klassische Walpurgisnacht ist durchaus republikanisch, indem alles in der Breite neben einander steht, so dass der eine so viel gilt wie der andere, und niemand sich subordiniert und sich um den anderen kümmert." Aber das Göttliche, Höchste durfte im Gewimmel der halbgöttlichen Fabelgebilde nicht vergessen werden. Aus dem Citatenwust tauchen dem Dichter zwei Gruppen auf, die den Menschen das Göttliche vermittelt haben, er schafft eine dritte in freier Dichtung hinzu und ruft sie alle zum Feste. Jede der drei Gruppen vertritt einen Gott. Neptun hat den Telchinen für heute seinen Dreizack verliehen, die Kureten und Korybanten hätten sich auf ihr Verdienst um Zeus berufen und die Psyllen und Marsen führen den Wagen Aphroditens zur Feier herbei. Goethe hat erst bei der Ausführung Galatee auf den Muschelwagen gestellt, die Schemata (Paralipomenon 124 und 125) kennen nur den Muschelwagen der Venus, der hier am Schlusse der Walpurgisnacht zu bedeutsamem Bilde dient wie am Schlusse des dritten Aktes die Gewande Helenas. Und nun erscheint ein „Hochbild". Die Götter Griechenlands sind dahin. Wo einst Aphrodite herrschte, da sind Adler und geflügelter Leu, Kreuz und Mond einander gefolgt im einförmigen und dummen Wechsel kriegerischer Zeitläufte. Aber das Schöne lebt heimlich immer noch. In Höhlengrüften ist Aphrodites Wagen bewahrt worden und zur hohen nächtlichen Feier bewegt sich „unsichtbar dem neuen Geschlechte" „wie in den ältesten Tagen" der Festzug der Schönheit. Im Schimmer der mondbe-

glänzten Nacht zieht sie über den alten heiligen Ocean und in einen Allgesang zum Preise des Schönen auf Erden tönt die klassische Walpurgisnacht aus.

Diese gewaltige Intention gehört erst der endgiltigen Ausführung an. Die älteren Entwürfe im Paralipomenon 99 und im Paralipomenon 123 vom 17. Dezember 1826 führen in der Walpurgisnacht Faust zu den Sybillen, insbesondere zu Manto, und nun folgen seine weiteren Schicksale, der Abstieg zum Orkus, die Erlangung Helenas. So wird die Haupthandlung freilich energisch gefördert, aber das bunte Walpurgisnachttreiben bleibt in diesen älteren Entwürfen hinter uns, wie ein Spuk verschwindet. Goethe empfand, dass die grosse Symphonie des hellenischen Mythos nun auch würdig ausklingen müsse. Faust steigt also mit Manto hinab und entschwindet uns damit fürs erste, wir aber verweilen weiter unter den Gebilden der hellenischen Fabelwelt, die so als ein selbständiger, nach eigenem Rhythmus sich bewegender Körper erscheint. Den grossen Ausklang hätte Goethe irgendwie in jedem Falle gegeben, dass er ihn aber gerade in dieser Form gab, verdanken wir dem alten wackeren Pedanten Mörs.

5.

Goethe beschäftigte sich 1825 viel mit der Lektüre von Reisewerken über Griechenland, die sich bei Pniower, Goethes Faust S. 149, zusammengestellt finden. Dieser Beschäftigung liegt nicht blos der Hinblick auf den zweiten und dritten Akt Faust zu Grunde; es handelt sich auch um allgemeines Interesse für das alte und neue Griechenland und für Byrons Schicksal.

Das bedeutendste dieser Werke ist „Dodwell, a classical and topographical tour through Greece, London, 1819“, das Goethe im Original vom 14. Juni bis 25. Oktober und in Sicklers Uebersetzung vom 14. Juni bis 19. Oktober entlieh. Mit der Lektüre Dodwells beschäftigte sich Goethe nach Ausweis des Tagebuchs vom 14. bis zum 21. Juni und vom 1. bis zum 9. August.

Bei Dodwell-Sickler II, 1, 204 lesen wir nun:

Noch schöner ist die Darstellung des Aelianus und steht in besserer Verbindung mit der wahren Schönheit des Ortes, den er beschreibt. Er sagt, das Tempe liegt zwischen dem Olympos und dem Ossa, Gebirgen von ausserordentlicher Höhe, die durch irgend eine übernatürliche Kraft von einander gespalten wurden .... Der Peneios fliesst durch dasselbe, und wird durch den Einfluss anderer Ströme hier sehr angeschwellt. Diese Gegend wird durch viele der herrlichsten Buchten sehr ausgeschmückt, die nicht Werke der Kunst, sondern der Natur sind, deren Verschönerungen blos zur Zierde dieses Ortes ausdrücklich erfunden zu sein scheinen: denn dichter und zahlreicher Epheu zieht sich, gleich den Ranken des Weinstocks, an den höchsten Bäumen empor, während die Felsen von dem lieblichsten Grün überschattet werden, um das Auge zu erfrischen. Innerhalb des Thales giebt es viele Wäldchen und Erfrischungsplätze, die während der Sommerhitze dem müden Wanderer den Weg erleichtern. Häufige Bäche und Quellen von dem besten und kühlsten Wasser erfrischen und stärken die, welche darin sich baden .... Auf jeglicher Seite dieses Platzes finden sich liebliche einsame Ruheörtchen; der tiefe und mächtige Peneios durchströmt das Thal so mild wie Oel. Das dichte Laub der Bäume mit ihren weit überreichenden Zweigen schützen die, so auf dem Flusse schiffen, gegen die Strahlen der glühenden Sonne.

Dieser wundervollen, ganz modern empfundenen Schilderung Aelians haben wir nun die Verse zu danken:

Peneios.

Rege dich, du Schilfgeflüster!
Hauche leise Rohrgeschwister,
Säuselt leichte Weidensträuche,
Lispelt Pappelzitterzweige
Unterbrochnen Träumen zu! ...

Faust an den Fluss tretend.

Hör' ich recht, so muss ich glauben:
Hinter den verschränkten Lauben
Dieser Zweige dieser Stauden
Tönt ein menschenähnlichs Lauten ...

Nymphen zu Faust.

Am besten geschäh' dir,
Du legtest dich nieder,
Erholtest im Kühlen
Ermüdete Glieder ...

Die ganze Idee, Faust hier ruhen und träumen zu

lassen, ist sichtlich durch Aelian angeregt. So wird vom Schönen das Schönere gezeugt.

Die Topographie der pharsalischen Ebene schildert Dodwell II, 1, 207:

Ohngefähr nach vier Stunden von diesem Platze hatten wir die erste Ansicht von Pharsalia und dessen merkwürdigen Ebene ... Der Hauptpunkt der Schlacht, wo zwischen Julius Cäsar und Pompejus am hitzigsten gefochten wurde, war in der Ebene, die zwischen dem Fluss und der Stadt mitten inne liegt . . . Wir bestiegen einen Hügel, der mit den Ruinen der alten Akropolis gekrönt ist. Er ist ausserordentlich steil . . . Die Akropolis gewährt nach Norden zu die weite und ausgedehnte Aussicht über die thessalische Ebene . . . Strabo giebt zwei Pharsaliä an, ein altes und ein neues.

S. 199: Die Ufer des Stroms werden an manchen Stellen von so ausserordentlich hohen Platanen überdeckt, dass während sie ihre hängenden Aeste in den Strom versenken, ihr dichtes Laubwerk alle Sonnenstrahlen ausschliesst. Die wilde Olive, der Lorbeerbaum, der Oleander, der Agnos, mehrere Arten von Erdbeerbäumen, der gelbe Jasmin, die Terebinthe, der Lentiskus, der Rosmarin, nebst der Myrthe und dem Laburnum schmücken reichlich den Rand des Flusses, während Massen von wohlduftenden Pflanzen und Blüthen ihre verschiedenartigen Gerüche ausathmen und ihre herrlichen Düfte durch die Luft verbreiten.

Dodwells Schilderung hat Goethe in die Verse zusammengefasst:

An grosser Fläche fliesst Peneios frei,
Umbuscht, umbaumt, in still- und feuchten Buchten,
Die Ebne dehnt sich zu der Berge Schluchten,
Und oben liegt Pharsalus alt und neu.

Einige Kommentatoren neigen dazu, in dem letzten Verse eine geschichtsphilosophische Betrachtung des Homunculus zu erblicken: Pharsalus, altberühmt und unvergesslich, auf die Gegenwart wirkend. Der Vers ist aber ganz einfach aus dem Satze hervorgegangen: „Strabo giebt zwei Pharsaliä an, ein altes und ein neues.“ Die richtige Auffassung findet sich übrigens schon bei Düntzer.

6.

Tagebuch vom 12. September 1800: „Hrn. Hofr.

Schiller. Etwas über Helena. Hrn. Regist. Vulpius. Um Topographie von Sparta, eingeschlossen an Dem. Vulpius."

Diesen Auftrag hat Vulpius sofort ausgeführt, denn das Ausleihebuch der Herzogl. Bibliothek verzeichnet unter dem 13. September folgende Werke als von Goethe entliehen: Voyage de Pythagore, tom. IV; Voyage du jeune Anacharsis tom. III (es ist die Ausgabe Herve 1789); Breitenbauch, Vorstellung berühmter Gegenden; Pausanias, voyage de la Grèce; Gronovii Thesaurus antiquitatum Graecarum tom. V; Roccheggiani raccolta di cento Tavole rappresentative i costumi u. s. w., Rom s. a.

Eine Durchsicht dieser von Goethe für die Gewinnung eines Lokalbildes von Sparta herangezogenen Werke hat mir nun ergeben, dass von allen nur Barthélémys Voyage du jeune Anacharsis auf die Gestaltung der Dichtung Einwirkung geübt hat. Die wenigen Verse der Helena von 1800, um die es sich handelt, lauten:

> Nun aber als des Eurotas tiefem Buchtgestad
> Hinangefahren der vordern Schiffe Schnäbel kaum
> Das Land begrüssten, sprach er, wie vom Gott bewegt:
> Hier steigen meine Krieger, nach der Ordnung, aus,
> Ich mustre sie am Strand des Meeres hingereiht,
> Du aber ziehe weiter, ziehe des heiligen
> Eurotas fruchtbegabtem Ufer immer auf,
> Die Rosse lenkend auf der feuchten Wiese Schmuck,
> Bis dass zur schönen Ebene du gelangen magst,
> Wo Lakedämon, einst ein fruchtbar weites Feld,
> Von ernsten Bergen nah umgeben, angebaut.

Diesen Angaben liegen die folgenden Stellen bei Barthélémy zu Grunde:

3, 162: Nous nous rendîmes à Gythium, ville entourée de murs et très forte; port excellent où se tiennent les flottes de Lacédémone, où se trouve réuni tout ce qui est nécessaire à leur entretien. Il est éloigné de la ville de 30 stades . . . Revenus sur les bords de l'Eurotas, nous le remontâmes à travers une vallée qu'il arrose, ensuite au milieu de la plaine qui s'étend jusqu'à Lacédémone; il coulait à notre droite et à gauche s'élevait le mont Taygète . . .

S. 168: A Lacédémone la plaine s'élargit, et en avançant vers le midi, on trouve des cantons fertiles.

S. 170: A la droite de l'Eurotas, à une petite distance du rivage est la ville de Lacédémone, autrement nommée Sparte. Elle n'est point entourée de murs . . .

Wir haben hier den Hafen von Lacedämon, den Weg, der von da am Ufer des Eurotas entlang zu der Erweiterung der Ebene führt, in der Sparta inmitten fruchtbarer Felder, von Bergen umgeben, liegt. Die anderen von Vulpius übersandten Bücher enthalten diese Angaben nicht.

Während der weiteren Arbeit am Helenaakt hat dann Goethe Barthélémys Buch vom 7. bis zum 22. April 1829 noch einmal entliehen und für den 9. April verzeichnet auch das Tagebuch die Lektüre des Werkes, aber neue Züge zur Topographie von Sparta sind nicht mehr in die Dichtung eingegangen.

Ehe er sich an Barthélémy wendete, hat Goethe natürlich vor allem den Homer befragt, aber dort fand er nicht genug für seine Zwecke. Od. III 495, IV 1.

ἷξον δ' ἐς πεδίον πυρηφόρον· ἔνθα δ' ἔπειτα
ἦνον ὁδόν· τοῖον γὰρ ὑπέκφερον ὠκέες ἵπποι,
δύσετο δ' ἠέλιος, σκιόωντό τε πᾶσαι ἀγυιαί . . . .
οἱ δ' ἷξον κοίλην Λακεδαίμονα κητώεσσαν.

7.

Vom 30. Dezember 1830 bis zum 6. Januar 1831 las Goethe mit lebhaftem Interesse Walter Scotts letters on demonology and witchcraft, Paris 1831. Das Tagebuch enthält eine Reihe eingehender Betrachtungen darüber. Wenige Wochen darauf, nach Eckermann am 11. Februar, nahm Goethe den vierten Akt in Angriff, und die Lektüre trug sofort poetische Früchte.

Letter 1: The other instance of the infectious charakter of superstition occurs in a Scottish book (Walkers Lives Edinburgh 1827, vol. I, p. XXXVI) . . .

„In the year 1686, in the months of June and July," says the honest chronicler, „many yet alive can witness, that about the Crossford Boat, two miles beneath Lanark, especially at the

Mains, on the water of Clyde, many poeple gathered together for several afternoons, where there were showers of bonnets, hats, guns, and swords, which covered the trees and the ground; companies of men in arms marching in order upon the water side; companies meeting companies going all through other, and then all falling to the ground and disappearing; other companies immediately appeared, marching the same way.

S. 44: Thus, in regard to the ear, . . . we are repeatedly deceived, by such sounds as are imperfectly gathered up and erroneously apprehended . , . A whole class of superstitious observances arise and are grounded upon inaccurate and imperfect hearing. To the excited and imperfect state of the ear, we owe the existence of what Milton sublimely calls

> The airy tongues that syllable men's names
> On shores, in desert sands, and wilderness.

These also appear such natural causes of alarm . . .

Letter 7: Alciatus states, that an inquisitor, about the same period, burnt an hundred sorcerers in Piemont . . .

He (Satan) produced illusory fires . . .

But as these visitants, by whom they were plagued more than a fortnight, though they exchanged fire with the settlers, never killed or scalped any one, the English became convinced, that they were not real Indians and Frenchmen, but that the devil and his agents had assumed such an appearence . . .

In former times, during the subsistence of the Moorish kingdoms in Spain, a school was supposed to be kept open in Toboso, for the study, it is said of magic, but more likely of chemistry, algebra, and other sciences, which althogether mistaken by the ignorant and vulgar, and imperfectly understood even by those who studied them, were supposed to be allied, to necromancy, or at least to natural magic. It was of course the business of the inquisition to purify whatever such pursuits had left of suspicious Catholicism . . .

. . . and that de devil had amused them with the vision of a burning pit . . .

Wir haben hier alle Elemente des Uebernatürlichen im vierten Akt beisammen: Ein phantasmagorisches Heer,[1]) wie es Mephisto in Bewegung setzt, geister-

[1]) Phantasmagorische Heere finden sich ja auch sonst. Hier käme besonders das von Faust im Volksbuch (Neudruck S. 77) und bei Pfizer (ed. Keller, S. 458) aufgebotene Scheinheer in Frage; aber Goethe hat sich in der Zeit des zweiten Faust mit diesen Werken nicht beschäftigt.



hafte alarmierende Töne, illusorische Feuer, vom Satan produziert (Vers 10593 ff.), die Nekromanten und als deren Feind die Inquisition mit dem Scheiterhaufen. Das letztere Element kommt im Faustdrama, obwohl es ja zur ordnungsmässigen Motivierung dient, ein wenig überraschend. Wir sehen hier, wie die Gedankenverbindung bei der Lektüre von Scotts Werk zu stande kam. Für Piemont und Toboso setzt Goethe das von seinen Cellinistudien her ihm als Sitz von Nekromanten geläufige Norcia ein.

8.

Tagebuch vom 16. Dezember 1828: Tableau de la mer baltique . . . Ich setzte das Lesen und Betrachten über die Ostsee bis in die Nacht fort. 17. Dezember: Den ersten Band des Ostseewesens ausgelesen. 20. Dezember: Setzte das Werk über das Baltische Meer fort. 21. Dezember: Las das Werk über das Baltische Meer hinaus.

Gemeint ist Catteau-Calleville, tableau de la mer baltique. Paris 1812, 2 Bände. Am 9. April 1829 entleiht Goethe das Werk auch noch aus der Weimarischen Bibliothek.

Schon an die erste Lektüre schloss sich weiteres Interesse für Wasserbauwesen. Tagebuch vom 9. Februar: Verschaffte mir Weser-Charten, um die mitgeteilten Nachrichten über die neuen Bauten bei Geestendorf und dem Löhrhafen besser einzusehen. 14. Februar: John schrieb die Nachricht über den Bremer neuen Hafen.

Wie nun zwei Jahre darauf der 4. Akt und die erste Hälfte des 5. Aktes zur Ausführung gelangen, entleiht Goethe am 15. Mai 1831 das Werk von Catteau-Calleville noch einmal, und dieses Zusammentreffen scheint nicht zufällig zu sein. Bei der Darstellung von Fausts Wasserbauten klingen die Eindrücke von diesem Werke her in mancherlei Einzelheiten nach. Es handelt sich nicht um einen ganz schlagenden Nachweis; jeder

einzelne Punkt könnte auf zufälliger Uebereinstimmung beruhen — zusammen werden sie doch überzeugen.

Catteau-Calleville giebt 1, 115 ein lebhaftes Bild des grossen Phänomens von Ebbe und Flut; ebenso Faust, Vers 10198 ff.

Der Franzose schildert den öden Zustand des Meeresufers.

1, 50: Les sables, que les vents poussent et repoussent sans cesse près de la côte de la Poméranie, ferment souvent l'entrée des ports, dont l'entretien exige des travaux dispendieux. Le mouvement de la mer est si violent dans ces parages, que les digues les plus fortes, les môles les plus solides sont enlevés ou détruits dans l'espace de quelques heures, et les efforts qu'on a faits pendant plus de vingt années, pour mettre à l'abri de ces dévastations le port de Swinemunde, n'ont pu réussir qu'en partie. La nature se plaît quelquefois à humilier l'ambition entreprenante et audacieuse de l'homme; sa puissance, après avoir paru céder aux savantes conceptions de l'art se relève tout-à-coup, et remporte des victoires éclatantes qui répandent au loin l'étonnement et souvent la terreur.

1, 59: Suivant une tradition répandue dans la contrée voisine, cette étendue d'eau (das frische Haff) fut séparée de la mer, au douziéme siècle, par une tempête qui dura plusieurs années et qui souleva une immense quantité de sable dont se forma la langue de terre.

1, 64: Consistant, dans toute son étendue, en dunes elle (die Kurische Nehrung) n'offre aucune ressource pour la culture . . . elle est exposée à toute la fureur des vents et des vagues . . . Quelques daims et quelques lièvres parcourent de temps en temps cette terre inhospitalière.

Dem entspricht bei Goethe:

Paralipomenon 190.

Wie nur auch das Auge schweift
Nirgends Wachstum, nirgends Rasen.

Vers 10212 ff.

Sie schleicht heran an abertausend Enden
Unfruchtbar selbst Unfruchtbarkeit zu spenden;
Nun schwillt's und wächs't und rollt und überzieht
Der wüsten Strecke widerlich Gebiet . . .
Da wagt mein Geist sich selbst zu überfliegen;
Hier möcht ich kämpfen, diess möcht' ich besiegen.

Ferner Catteau-Calleville 2, 11:

La ligue anséatique avait conçu le plan d'un vaste commerce . . . Plusieurs villes . . . résolurent de créer des routes artificielles à l'aide des rivières près desquelles elles étaient situées . . . il y eut des fêtes et des réjouissances publiques lorsqu'en 1398 trente barques chargées de sel et de chaux passèrent par la nouvelle route de Lauenbourg à Lubeck. (Aehnlich 2, 44. 71. 76.)

Vers 11145 ff.:

> Ein grosser Kahn ist im Begriffe
> Auf dem Canale hier zu sein . . .
> Er sich gewiss nicht lumpen lässt
> Und giebt der Flotte Fest nach Fest.

Catteau-Calleville 2, 104: Ils mêlèrent insensiblement des vues politiques à leurs projets dévastateurs, et au milieu des combats maritimes ils entrevirent les avantages du commerce.

Vers 11186 ff.:

> Ich müsste keine Schifffahrt kennen:
> Krieg, Handel und Piraterie,
> Dreieinig sind sie, nicht zu trennen.

Wichtiger als solche einzelne Anklänge ist das grosse Gesamtbild, wie es bei Catteau-Calleville erscheint: der stählende, kulturweckende Kampf der Uferbevölkerung mit dem Meere. Dafür muss ich auf das Original verweisen. Aus diesem Gesamtbilde ist Fausts Scheidevision erwachsen:

> Und so verbringt, umrungen von Gefahr
> Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
> Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
> Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.

Ich behaupte nicht etwa, dass der Plan erst aus diesem Buche stamme; er ist gewiss viel älter (vgl. Pniower, Goethes Faust S. 295); aber auf die Ausführung hat das Buch einigen Einfluss geübt. Der Gedanke an Faust lag auch wohl bei der eifrigen Lektüre schon zu Grunde.

Gemälde und Bildwerke im Faust.

Die grossen Dichtungen der Weltlitteratur bringen fast durchweg Stoffe zur Darstellung, die schon vorher anderweitig gestaltet waren. Die grossen Stoffe werden von keinem Einzelnen erfunden. Wo uns in der Litteratur eine reich quellende Erfindungskraft entgegentritt, da handelt es sich um die untergeordnete Fähigkeit, den Helden durch äusserlich immer neue Situationen hindurchzuführen, niemals um die Schaffung einer Urgruppe, einer poetischen Grundsituation, einer Stellung des Helden zur Welt, die, das Tiefste in uns aufregend, unendlicher Ausgestaltung und Vertiefung fähig ist. Mit dem hohen Glück, eine solche Urgruppe, wie wir sie in Don Juan, Faust, dem ewigen Juden, Prometheus haben, frei schaffen und erfinden zu dürfen, ist vielleicht nur ein einziges Mal ein Dichter begnadet worden: Cervantes. Aber auch jene untergeordnete Fabulierkunst findet sich nie bei grossen Dichtern, die vielmehr fast immer Material verwenden, das schon von der Sage oder Historie gestaltet ist oder Anekdoten und eigene Erlebnisse ausgestalten.

Nun sind aber Geschichte, Sage und die umgebende Wirklichkeit nicht die einzigen Gebiete, wo wir Menschen in bedeutender Situation und Gruppe schauen. Das weite Reich der bildenden Kunst ist voll von solchen erregenden Motiven. Ob ein Dichter sie sich zu Nutze machen kann, hängt von den äusseren Umständen ab. In Schillers Dichtung würden wir nach solcher Nachwirkung von Bildwerken vergeblich suchen; sein äusser-

lich so enggebundenes Leben hat ihm kein Verhältnis zur bildenden Kunst vergönnt. Aber Goethes glückliche Augen durften ein langes Leben hindurch das Schöne auch räumlich gebildet schauen, und seine Dichtung hat daraus reiche Nahrung gesogen. Das gilt besonders vom Faust. Goethe hat den Faustatoff, diesen einstweilen letzten Mythos, den einzigen in der modernen Welt entstandenen, unter Hereinziehung vieler älterer Mythen künstlerisch ausgestaltet: Himmel und Hölle, Hexenküche, Blocksberg und klassische Walpurgisnacht. So führt die Dichtung häufig in Kreise, wo die sinnliche Erfahrung versagte. Die bildende Kunst konnte dem Dichter hier vielfach bieten, was er brauchte, um sicheren poetischen Boden unter den Füssen zu fühlen: klare, sinnlich anschauliche Umrisse und Gestalten. Solche imaginative Gebiete werden ja zunächst von der mythenbildenden Volkspoesie erobert. Aber Religion und Sage schaffen nur die allgemeinen Conceptionen in verschwommenen Umrissen; wenn nun Maler und Bildhauer dahin folgen, so sind sie in der Notwendigkeit, das Verschwommene bestimmt auszugestalten, sie müssen sich entscheiden, wie diese Dinge nun eigentlich aussehen sollen, und aus dieser Not erwächst die schönste Tugend. Die weitere Ausbildung solcher Sagenstoffe erfolgt überall durch die bildenden Künstler, sie müssen malend und meisselnd dichten und können so dem späteren Kunstdichter, in dem diese naive angeborene Farbe der Entschliessung angekränkelt ist, die reichste Anregung gewähren.

Gleich der Prolog im Himmel stützt sich zwar nicht auf ein bestimmtes einzelnes, aber auf eine Anzahl verwandter Gemälde. Die Malerei hat in der Darstellung des Herrn und seiner Engelschaaren den Boden für eine solche Dichtung bereitet. Nur weil ein jeder Leser schon auf Gemälden den Herrn in seiner Glorie auf leuchtenden Wolken thronend, umgeben von anbetenden Engeln, geschaut hat, kann der Dichter die einfachen Worte hinsetzen: „Prolog im Himmel, der Herr,

die himmlischen Heerschaaren", und dabei sicher sein, dass in der Phantasie des Lesers sofort ein Bild entsteht, welches einigermassen dem gleicht, das er selber schaut.

Nicht ganz so steht es mit der Umgebung, in der wir Faust beim Beginn des Monologs erblicken. Zwar stellt sich hier sofort die Erinnerung an Rembrandts Radierung ein, die auch dem Fragment von 1790 in einer Umbildung von Lips beigegeben war, und die Goethe selbst besass. Aber ob ihm diese Radierung schon zur Zeit der ersten Faustdichtung zu Gesicht gekommen war, ist unsicher trotz der Briefstelle vom Ende August 1775: „Und lebe ganz mit Rembrandt" (IV, 2, 285). Für die Ausmalung des Bildes, das aus verschiedenen Stellen des Monologs so anschaulich herauswächst, des hohen gothischen Raumes, halb Laboratorium, halb Bibliothek und zugleich etwas Curiositätenkammer, bot auch die Beobachtung der Wirklichkeit Anhalt genug. Ja, Goethes eigene Mansardenkammer in Frankfurt mochte zur Zeit, wo er chemische Experimente nach alten Scharteken trieb, in bescheidenerem Masstabe ein ähnliches Bild bieten, und das „angerauchte Papier" hat ihn in eben dieser Kammer geärgert. (Chronik des Wiener Goethe-Vereins 1895 Nr. 5). Von Biedermann (Goethe-Forschungen, neue Folge, Leipz. 1886 S. 86) erinnert an das Gemälde Thomas Wyck's in Winklers Gemäldekabinet und citiert dazu die Beschreibung, die Kreuchauff in seiner „Historischen Erklärung der Gemälde, welche Herr Gottfried Winkler in Leipzig gesammlet" (1768) von diesem Gemälde giebt: „Die Offizin eines Chymisten ist mit vielen Werkzeugen, Büchern und Gerätschaften seiner Kunst angefüllt. Er selbst sitzt neben einem hohen Tische zur Rechten, auf dem ein grosses Buch aufgeschlagen liegt und hält eine Phiole." Gewiss, wir haben hier alle Elemente beisammen, die einen solchen Alchymistenstudierraum kennzeichnen, und da Goethe als Student das Winklersche Kabinet fleissig besucht hat (D. und W. Buch 8) und also auch dieses Gemälde

gesehen haben wird, so haben wir hier einen der Eindrücke, aus denen das Eingangsbild des Faustdramas erwachsen ist. Aber auch nur einen von vielen, denn solcher Bilder und Beschreibungen giebt es gar viele, und v. Biedermann setzt selbst hinzu: „Die Dresdner Königliche Galerie besitzt übrigens zwei dem beschriebenen ganz ähnliche Gemälde von Wyck.“ Das Anschauungsbild für Fausts Studierzimmer ist aus Beobachtung der Wirklichkeit, Gemälden und litterarischer Ueberlieferung untrennbar zusammengeflossen.

Für die Erdgeisterscheinung fand der Dichter die Anlehnung nicht bei der bildenden Kunst, sondern bei Swedenborg, und nur am Schluss des Monologcomplexes taucht ein Gemäldemotiv flüchtig auf.

> Vor jener dunklen Höhle nicht zu beben,
> In der sich Phantasie zu eigner Qual verdammt,
> Nach jenem Durchgang hinzustreben,
> Um dessen engen Mund die ganze Hölle flammt,

„Phantasie“ ist eben die bildnerische Phantasie des Mittelalters, die diese Vorstellungen geschaffen hatte.

Für den Spaziergang fand Goethe in seinen eigenen Frankfurter und sonstigen Erinnerungen reichlich das sinnliche Anschauungsmaterial. Rudolf Kögel (Vierteljahrsschr. f. Litteraturgesch. II, 556) meint: „(Die Spaziergangsscene) zeigt die Manier der holländischen Maler auf die Poesie angewandt. Diese waren dem Dichter besonders während der Reise an den Niederrhein 1774 nahe getreten. Gewisse Gemälde des Adriaen von Ostade und David Teniers könnten direkt eingewirkt haben, doch will ich dieser Grille nicht nachhängen.“ Bestimmte Zusammenhänge dieser Art bestehen gewiss nicht und die Darstellung der niederen Wirklichkeit ist bei Goethe doch weit mehr stilisiert als bei den Holländern. Goethes Bettlerlied kann man sich im Munde einer Figur von Ostade oder Teniers gar nicht vorstellen. Eben so wenig fördert es, wenn Wickhoff (Jahresh. des österr. archäol. Inst. I. 111) wegen einiger oberflächlicher Aehnlichkeiten die Anregung für den Inhalt der

Traumbilder, die Mephisto dem schlafenden Faust vorzaubert, in Philostrats Beschreibung des Andrier-Gemäldes (491, 147) sucht; dafür kommt weit eher das 26.—27. Kapitel bei Pfizer (Von Fausts „lustbarer Behausung“ und „gezauberten Lust-Garten“) in Betracht. Aber dass Goethe die Scene Auerbachs Keller gerade dort lokalisierte, dafür haben ihm zwei alte Gemälde den Anlass gegeben, die in seiner Studentenzeit schon seit langem dort hingen. Auf dem einen zecht Faust mit Studenten, das andere stellt seinen Fassritt vor, den eine Leipziger Lokalsage nach Auerbachs Keller verlegt hatte. Aus der Erinnerung an diese beiden Gemälde ergab sich der Plan der Scene ohne Weiteres.

Nun die Hexenküche. Wenn der Prolog auf der italienischen Malerei ruht, so hat für die Ausgestaltung dieses seltsamen Raumes die Phantasie holländischer Maler vorgearbeitet, besonders des jüngeren Teniers, Breughel's, des jüngeren Egbert van Heemskerk u. A. Es wäre aussichtslos, eine Sichtung der vielen Gemälde dieser Art vorzunehmen und ihren Einfluss auf das Goethe vorschwebende Bild im Einzelnen zu untersuchen. Sie haben alle mit der Hexenküche die phantastische Localität gemein, die mit allerhand spukhaften Missgestalten bevölkert ist. Von diesen Bildern, die in ihrer Gesamtheit hier zu Grunde liegen, ist eines herauszuheben, das dem Dichter wohl besonders deutlich vor Augen stand: das Gemälde eines unbekannten Meisters H. B. in der Dresdener Galerie, das sich auch zu Goethes Zeit schon dort befand und das Wickhoff (Jahreshefte des österr. archäol. Inst. I 105 ff.) als die Quelle vieler Einzelheiten in Goethes Scene in Anspruch nimmt. Das Bild führt in Wörmanns Katalog die Nummer 1378 und wird dort so beschrieben: „In gewölbtem Gemach sitzt, halb von hinten gesehen, ein Geisterbanner mit einem mächtigen Buche; ihm gegenüber ein grosser Affe. Rechts am Kamin der Hexenkessel, dessen Deckel eine Alte abzunehmen sucht, während eine Hexe zum

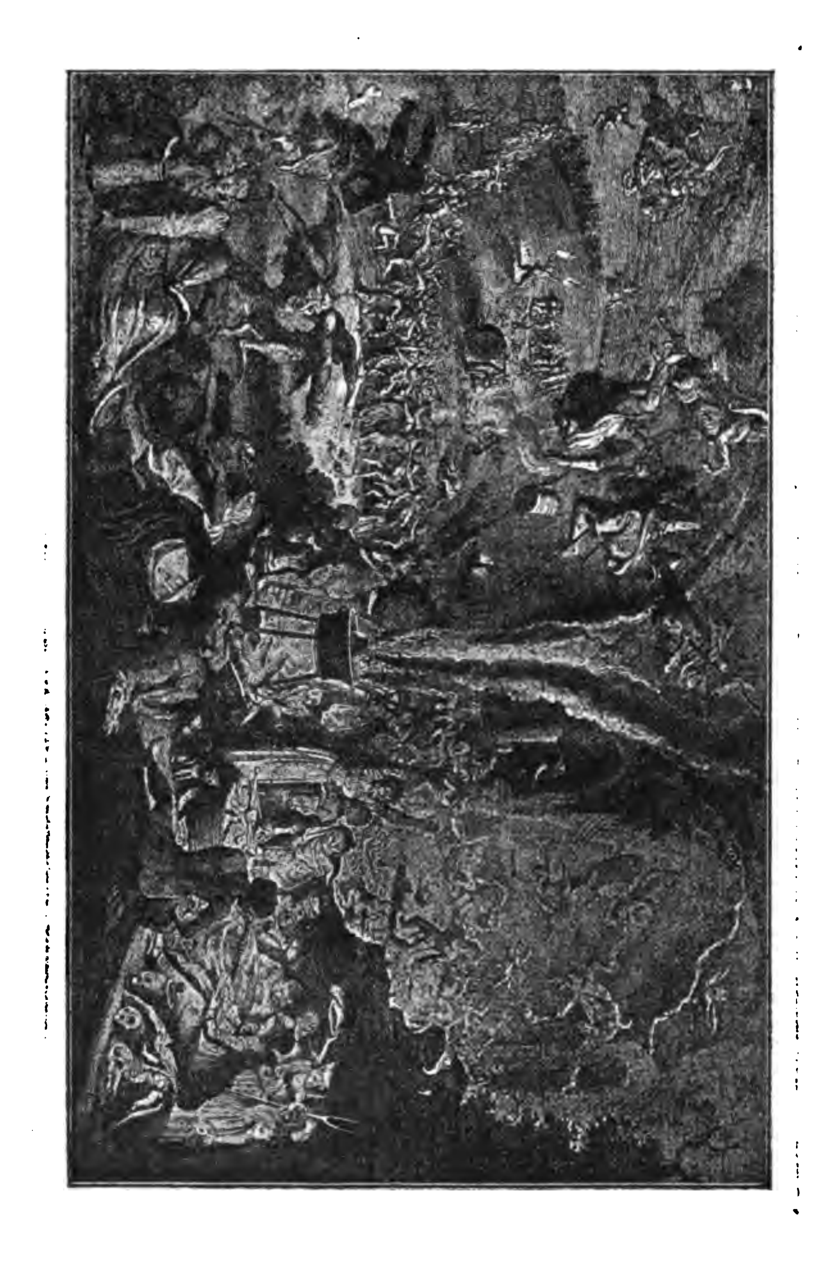
Schornstein hinausfliegt. Vorn am Boden Katzen und Pilze, ein Schwert und ein Schädel.“ Der jetzige Katalogtitel „Hexenküche“ ist dem Bilde erst in neuerer Zeit mit Hinblick auf Goethes Dichtung beigelegt worden.

Die Hexenzeichnungen Heinrich Füssli's, von denen sich eine Anzahl, die ich darauf hin durchsehen durfte, in Goethes Sammlung befindet, haben keine besonderen Anregungen für die Hexenküche hergegeben. Dagegen entnahm Goethe einen einzelnen Zug im Scenar der Hexenküche dem Walpurgisnachtsbilde von Michael Herr, hier reproduciert nach Hirths kulturgeschichtlichem Bilderbuch. Dort brodelt im Vordergrund ein Kessel auf dem Feuer, und in dem aufsteigenden Dampf sieht man kleine froschähnliche Gestalten. Im Scenar der Hexenküche heisst es nun: „Auf einem niedrigen Heerde steht ein grosser Kessel über dem Feuer. In dem Dampf, der davon in die Höhe steigt, zeigen sich verschiedene Gestalten.“

Das Bild im Zauberspiegel der Hexenküche nähert sich schon durch die Begrenzung in einem Rahmen irdischen gemalten Bildern schöner unbekleideter Weiber, und bei dem „hingestreckten Leibe“ stellt sich die Erinnerung an Tizians Venusbilder ein. Das Zauberspiegelmotiv findet sich übrigens schon ein paar Jahre früher in dem „Bänkelsängerlied zum 26. Juli 1785, dem Geburtstage des Grafen Moritz Brühl“:

Hier ruht er von Strapazen aus
Und denkt einmal in Ruh zu leben,
Allein Herr Amor lacht ihn aus
Und will ihm was zu wachen geben.
Er zeiget ihm das schönste Bild,
Das einem Zaubrer er gestohlen,
Es eilt der Held, entzündet wild,
Und will sich seine Schöne holen.

Die Menge der für die Hexenküche nachweisbaren bildlichen Anregungen ist nicht verwunderlich. Hier liess die Erfahrung ganz im Stich. Das ganze Gebiet war recht eigentlich erst durch die Malerei erobert worden.



In der Zwingerscene erscheint ein Bild, freilich nicht latent, so dass es eigentlich nicht unter die gegenwärtige Betrachtung fällt.

> Das Schwert im Herzen
> Mit tausend Schmerzen
> Blickst auf zu deines Sohnes Tod.
> Zum Vater blickst du . . . .

Wie deutlich sieht man hier das schmerzvoll aufwärts gerichtete Antlitz der Mater dolorosa vor sich. Es ist ein gemaltes, nicht ein plastisches Bild der Jungfrau, an das Gretchen ihren Jammer ausströmt, denn nur auf Gemälden findet sich im Anschluss an Lukas 2, 35 die Darstellung der schmerzenreichen Mutter mit einem oder vielen Schwertern im Herzen. Sonst hatte der Dichter für die Reihe der Gretchenscenen und das Stadtbild, dass in ihnen sichtbar wird: Gretchen aus der Kirche kommend, der Nachbarin Gärtchen, Zwinger, Dom, Kerker nichts nötig als die sinnlichen Anschauungen, die aus der Wirklichkeit aufgenommen, zur Verwendung jederzeit bereit lagen. Aber für die Walpurgisnacht fehlte diese Unterlage, und sofort trat wieder ergänzend ein, was Zeichner im Dienste der um den Brocken geschäftigen Volksphantasie in Holzschnitten hierher gehöriger Werke aufgespeichert hatten. Vor allem kommt hier das Titelbild von Prätorius' Blockes Berges Verrichtung in Betracht, eine nur wenig veränderte Nachbildung der linken Hälfte von Michael Herr's Blocksbergbilde*). Wir sehen die Hexen und Hexenmeister mit Musikanten untermischt in gedrängter Schaar nach oben zum Gipfel dringen, wo der Satan auf einem fassähnlichen Throne sitzt.

---

*) Herrs Bild hat zuerst v. Biedermann (Leipziger Zeitung 1891, Beilage 135) und danach Witkowski (Die Walpurgisnacht, Leipzig 1894 S. 36) in Verbindung mit Goethes Walpurgisnacht erwähnt. Genauere Untersuchungen über das Bild und seine Einwirkungen auf Goethe hat August Fresenius angestellt, aber noch nicht zum Abschluss gebracht. Ihm verdanke ich auch den Hinweis auf das Motiv der Gestalten im Dampf.



Der ganze Strudel strebt nach oben . . .
Herr Urian sitzt oben auf.

Im Kreise ein Oberteufel mit Flammenfingern.

Paralip. 34: Leuchtende Finger des Mephisto.

Die Anregung zur Einführung einer Trödelhexe erhielt Goethe von Michael Herrs Bilde, nicht aus dem Ausschnitt bei Prätorius, der diese Figur nicht enthält. Wir sehen im Vordergrunde verschiedene Hexen um einen unheimlichen Kram beschäftigt, der auf einem tonnenartigen Untersatz ausgebreitet ist. Eine steht und scheint mit erhobenen Armen die Waare auszuschreien, eine andere sitzt dabei und betrachtet einen in den Eihäuten befindlichen Foetus (oder einen Homunkulus in der Flasche?) Auf der Tonne liegt ein Schwert, von einer abgehauenen Hand umfasst, ein Totenkopf, hinter dem ein isolierter Arm in die Höhe greift, ein foetusartiges Figürchen, ein beschriebener Zettel, auf dem oben ein Kreuz sichtbar ist.

Ihr Herren, geht nicht so vorbei!
Lasst die Gelegenheit nicht fahren!
Aufmerksam blickt nach meinen Waaren!
Es steht dahier gar mancherlei.
Und doch ist nichts in meinem Laden,
Dem keiner auf der Erde gleicht,
Das nicht einmal zum tüchtgen Schaden
Der Menschen und der Welt gereicht.
Kein Dolch ist hier, von dem nicht Blut geflossen,
Kein Kelch, von dem sich nicht durch ganz gesunden Leib
Verzehrend heisses Gift ergossen,
Kein Schmuck, der nicht ein liebenswürdig Weib
Verführt, kein Schwert, das nicht den Bund gebrochen,
Nicht etwa hinterrücks den Gegenmann durchstochen.

Eine der Intermezzogestalten wird so beschrieben:

Spinnenfuss und Krötenbauch
Und Flügelchen dem Wichtchen!

Solche Zusammenfügungen disparater Teile zu barocken Pseudoorganismen sind eine Erfindung der antiken Kunst. Antiphilos aus Aegypten soll zuerst solche

„Gryllen“ gemalt haben; unter den neueren Malern ist der jüngere Teniers besonders virtuos darin, und dessen Gestalten hat Goethe hier deutlich vor Augen. —

Sowohl auf dem Titelbilde von Prätorius' Blockes Berges Verrichtung als in der von Goethe ebenfalls benutzten Daemonolatria des Remigius (vgl. Witkowski, die Walpurgisnacht, Leipzig 1894 S. 32) findet sich die freilich auch litterarisch bei Prätorius, Remigius, Erasmus Francisci u. A. häufig dargestellte Gruppe, wie die Blocksberggäste dem Teufel durch einen Kuss auf die posteriora huldigen. Als nun Goethe den Plan fasste, der Walpurgisnacht eine Art von komischem Inferno einzufügen, worin die deutschen Litteraten, denen er seine Abneigung gönnte, dem Satan präsentiert werden, ihm huldigen und so ihr Wesen darstellen, „sich prostituieren“ sollten, wie man das zu Goethes Zeiten nannte, da griff er auch das Kussmotiv auf und bedachte damit Reichardt, der schon in den Xenien immer wieder als niedriger Schmeichler erscheint. Als „X“ leistet dieser hier dem Satan die entsagungsvolle Huldigung. —

Hans Fischer (eine bildliche Quelle von Goethes Walpurgisnacht, Grenzboten 1886, Bd. 2, S. 94) verweist auf einen in „Saxonia vetus et magna oder Beschreibung des alten Sachsen-Landes von Caspar Schneider, Dresden 1727“ S. 166 befindlichen Kupferstich, auf dem die Hexenversammlung auf dem Blocksberg dargestellt ist. Er findet in den einzelnen Gruppen des Bildes deutliche Uebereinstimmung mit Goethes Versen und versucht das nicht ohne Gewaltsamkeit zu zeigen. Es fehlt auch jeder Nachweis, dass Goethe gerade diese alte Schwarte gekannt hat. Soweit aber Fischers Beobachtung, dass einzelne Gruppen des Bildes mit Walpurgisnachtsversen übereinstimmen, begründet ist, erklärt sie sich in einfacher Weise. Der Zeichner hat sich sehr unbefangen an dem Titelbilde der Blockesbergesverrichtung inspiriert, er hat diesem Blatte, dass ja seinerseits wieder auf Michael Herr ruht, den Gesamtaufbau mit geringer und viele Gruppen und Gestalten ganz ohne Umbildung

übernommen, darunter auch die Hexe, die dem Bock huldigt.

Eine andere Einwirkung eines Kunstwerkes auf die Gestaltung einer Einzelheit in der Walpurgisnacht hat O. Kern (Goethe-Jahrb. 18, 271) nachzuweisen gesucht. Ein Terracotte des Berliner Antiquariums stellt ein nacktes Weib dar, das mit unanständigen Geberden auf einem Schwein reitet. Goethe könne vielleicht diese Figur in Italien gesehen und sich ihrer erinnert haben, als er die Verse niederschrieb:

Die alte Baubo kommt allein;
Sie reitet auf einem Mutterschwein.

Die Figur hat, wie Kern selbst angiebt, an sich mit Baubo nichts zu thun. Das würde die Annahme eines solchen Zusammenhanges noch nicht verhindern; es lässt sich aber in keiner Weise wahrscheinlich machen, dass Goethe die Figur in Italien gesehen hat. Unter diesen Umständen nehmen wir denn doch lieber an, dass er einfach „der modernen Empfindung gefolgt ist, die in dem Schwein ein unanständiges Tier sieht,“ wie Kern ganz zutreffend sagt. —

Die gewaltigen Umrisse der Kerkerscene beruhen nicht auf äusserer Anschauung, und so treten wir gleich in das „weitglänzende Portal“ ein — so durfte Goethe es wohl nennen — das zum zweiten Teile führt.

In Ariels Versen 4666 ff:

Horchet! horcht dem Sturm der Horen

findet Calvin Thomas (Goethes Faust, Boston 1897 II 342) Inspiration aus Guido Renis Aurorагemälde, an das schon Löper hier erinnert hatte. Aber Goethes Schilderung ist einzig darauf gerichtet, uns die Empfindung des ungeheuren Getöses zu vermitteln. Dazu bietet er alle Hilfsmittel der Tonmalerei auf. In den beiden Versen

Felsenthore knarren rasselnd
Phoebus Räder rollen prasselnd

feiern die rollenden R- und die zischenden S-Laute ihr

Fest. Goethe ruft hier das Ohr und gar nicht das Auge auf, und kein bestimmter Zug erinnert an Guido Reni's heiter festliche Darstellung. —

Für die Mummenschanz liegen verschiedene Hinweise auf Einwirkung von Bildwerken vor.

Wickhoff (Jahreshefte des österr. archäol. Instituts I 119) sucht für den Knaben Lenker und überhaupt für einen beträchtlichen Teil der Mummenschanz die Anregung in dem „Triumphzug Maximilians, den der Kaiser hatte in Holz schneiden lassen. Hier wie dort eine Reihe phantastischer Schauwagen, die von einem Herold eingeführt werden. Dass der Triumphzug Maximilians wirklich die erste Anregung gab, wird durch die Knäblein zur Gewissheit, die in flatternden Kleidern auf märchenhaften Tieren sitzend die Wagen lenken. Sie waren das direkte Vorbild für den Knaben Lenker.“ — Dann ist dieser seinem „direkten Vorbild“ recht unähnlich ausgefallen; er ist durchaus kein Knäblein:

Doch würdest du zu Wohl und Weh
Auch jetzo schon bei Mädchen gelten.

Und die phantastischen Schauwagen können einen solchen Zusammenhang durchaus nicht beweisen; sie gehören eben zum Karnevalsapparat. Goethe, das römische Karneval: „Ehemals sollen diese Prachtwagen weit häufiger und kostbarer, auch durch mythologische und allegorische Vorstellungen interessanter gewesen sein.“

Merkwürdige Entdeckungen zur Mummenschanz hat Francke gemacht (Mantegnas Triumph of Ceasar in the second part of Faust; Studies and notes in philology and litterature, Boston 1892 S. 125 ff.) und sie gegen den Einspruch Veit Valentins (Jahresberichte f. d. Lit.-Gesch. Bd. 3, IV 8a 51) verteidigt (Modern Language Notes Bd. 11, S. 27 f.). Goethe veröffentlichte 1823 zwei Aufsätze über Mantegnas Triumph des Cäsar. Dort heisst es: „Zunächst gegen den Zuschauer geht ein Fräulchen von acht bis zehn Jahren an der Mutter Seite, so schmuck und zierlich als bei dem anständigsten Feste.“ Dazu sagt nun Francke: „It is hard not to

see an affinity of this charakterization with the manner, in which in the Mummenschanz the pair „Mutter und Tochter“ are introduced.“ Das Gegenteil ist eher richtig; es ist schwer eine Aehnlichkeit der beiden Gruppen zu entdecken, und Francke macht denn auch selbst auf den gründlichen Unterschied zwischen der edlen Dame mit ihrem Töchterchen und der frivolous matchmaker angling for an opportunity of marrying off her equally coquettish daughter aufmerksam, aber ohne sich dadurch in der einmal gefassten Meinung beirren zu lassen. Dort und hier sind Mutter und Tochter, und das genügt ihm. Dass die Mutter dort edel, hier gemein, dass die Tochter dort 8—10 Jahre, hier überreif und heiratsbedürftig ist, stört ihn nicht.

Die weiteren Beobachtungen Francke's zur Mummenschanz sind von ähnlicher Art. Wir übergehen sie mit Ausnahme einer einzigen, die nicht ganz unbegründet ist.

Goethe: „Ein wohlbehaglicher, hübscher Jüngling in langer, fast weiblicher Kleidung singt zur Leier und scheint dabei zu springen und zu gestikulieren.“ Francke findet hier — trotz wesentlicher Unterschiede, wie er selbst betont — eine ausgesprochene Aehnlichkeit mit der Gestalt des Knaben Lenker:

> Und welch ein zierliches Gewand
> Fliesst dir von Schultern zu den Socken
> Mit Purpursaum und Glitzertand!
> Man könnte dich ein Mädchen schelten.

Die Aehnlichkeit ist vorhanden, aber sie erklärt sich dadurch, dass sowohl bei dem italienischen Maler als bei dem deutschen Dichter der in der antiken Sculptur herausgebildete Typus des Apollo kitharoedus nachwirkt. Das können wir denn für unser Thema registrieren.

Dagegen muss gegen weitere Entdeckungen desselben Autors wieder ernstlich Einspruch erhoben werden. „Did the Hypnerotomachia Poliphili influence the second part of Faust?“ (Studies and notes, Vol. II, Boston 1893, S. 121.)

Francke findet in den berühmten Holzschnitten der

Hypnerotomachia, eines in Venedig 1499 erschienenen allegorischen Prosaromans von Francesco Colonna, bildliche Anregungen für Fausts Gang zu den Müttern. Das „Unbetretene, nicht zu Betretende“ soll nach ihm in einem Bilde dargestellt sein, wo Poliphilus sich drei Thüren nähert, von denen eine die Inschrift trägt: Mater amoris. Ich sehe nichts als eine phantastische Felslandschaft und in einer Felswand drei Thüren. Welch ein Fehlgriff ist es, für Goethes Schilderung des Formlosen, Unschaubaren die Anregung in schaubaren Formen zu suchen!

Nun weiter Faust vor den Müttern! Wir sehen auf dem von Francke wiedergegebenen Bilde Poliphilus vor einer mit Lumpen dürftig bekleideten Matrone, die von einer Anzahl wohlbekleideter Frauen umgeben ist. Ich vermute, dass die Inschrift „Mater amoris“ an allem Schuld ist. Wie die Bilder der Hypnerotomachie, deren Kenntnis sich für Goethe gar nicht nachweisen lässt, auf den „Olivenzweig mit Früchten“ in der Mummenschanz und auf die Darstellung von Faust und Gretchen in der ewigen Seligkeit gewirkt haben, das übergehen wir. —

Am 30. Dezember 1829 las Goethe Eckermann die Scene der Erscheinung von Paris und Helena vor. Von Paris sagt Eckermann: „Er setzt sich, er lehnt sich, den Arm über den Kopf gebogen, wie wir ihn auf alten Bildwerken dargestellt finden.“ Ob nun wirklich eine solche Erinnerung hier mitspielt, ist nicht sicher. Goethes plastische Phantasie war eben in der Schule der Alten herangebildet, und so schaut er nun auch aus eigenem Vermögen seine poetischen Geschöpfe in plastisch schönen und bezeichnenden Stellungen. Aber dieser Aufmerksamkeit Eckermanns auf das Verhältnis der Paris und Helena-Gruppe zur Kunst haben wir wahrscheinlich zwei Faustverse zu danken. Er erzählt unter dem 24. Februar 1830: „Goethe sagte mir sodann, dass er in die Erscheinung der Helena noch einen Zug hineingebracht, um ihre Schönheit zu erhöhen, welches

durch eine Bemerkung von mir veranlasst worden und meinem Gefühle zur Ehre gereiche.“ Die einzelnen Züge in der Erscheinung hängen nun so aneinander, dass für eine solche Einschiebung kein Raum bleibt, mit Ausnahme eines Verses, der sich in doppelter Weise von den übrigen abhebt.

Dame. Endymion und Luna! wie gemalt!

Dies ist der einzige Vers, der nicht unmittelbar schildert, was vorgeht, und es ist zugleich der einzige Vers, in dem eine Dame etwas nicht Herabsetzendes von Helena aussagt. Eckermann wird also am 30. Dezember gesagt haben, dass ihn die Gruppe an Gemälde von Endymion und Luna erinnere, und als Goethe diesen Zug nun nachträglich einfügte, versäumte er die sonst durchgängig beobachtete Regel, dass die Damen zu medisieren haben. Man merkt dem zugehörigen Verse

Von ihrer Schönheit ist er angestrahlt

auch wohl an, dass er sekundär entstanden dem Reime seine Existenz verdankt. Calvin Thomas hat in Goethes Sammlungen einen Kupferstich von Le Sueur nach Sebastian Conca's Gemälde von Diana und Endymion gefunden, und ihn als hier zu Grunde liegend in seiner Faustausgabe reproduciert, aber es handelt sich, wenn die dargelegte Vermutung zutrifft, nicht um unmittelbare Inspiration, sondern um eine Art von nachträglichem vergleichendem Citat. (Vergl. Pniower, Goethes Faust S. 247).

Fausts äussere Erscheinung in dieser Scene:

Im Priesterkleid, bekränzt, ein Wundermann

ist nach Wickhoff (Jahresh. d. österr. archäol. Inst. I 105 ff.) dem sechsten Blatte in Yonng William Otleys Tafelwerk (London 1826) nachgezeichnet, wo nach einem Fresco der Oberkirche von Assisi Simon Magus dargestellt ist, wie er im weiten Faltengewande, bekränzt, von fünf Engelknaben gehalten, in der Luft schwebt. Goethe besass Otleys Werk nicht, es befand sich aber, wie mir Ruland freundlich mitteilt, in der grossher-

zoglichen Sammlung, und so mag Goethe es wohl gekannt haben. Der innere Hergang wäre dann so, dass die Darstellung in Goethe zunächst die Erinnerung an die teilweise schon ausgeführte Verklärung und Himmelfahrt Fausts weckte und dass er so darauf geführt wurde, die äussere Ausstattung des Simon Magus auf seinen Faust zu übertragen, der von den Müttern wiederkehrend sich würdig und eindrucksvoll darstellen sollte. Auch die Bezeichnung als Wundermann würde dann bei dieser Uebertragung auf Faust übergegangen sein. —

Die Scenen in Fausts Studierzimmer bieten für unsere Betrachtung nur zwei Einzelzüge. Alexander Tille weist in den preuss. Jahrbüchern Bd. 72 S. 291 darauf hin, dass in Rambergs 1828 herausgekommenen Zeichnungen zum ersten Teile Faust der Schüler mit Lockenkopf und Spitzenkragen dargestellt ist. Wenn nun Mephisto zum Baccalaureus sagt:

> Am Lockenkopf und Spitzenkragen
> Empfandet ihr ein kindliches Behagen

so ist Tille's Meinung vollkommen einleuchtend, dass Goethe diesen Zug dem Ramberg'schen Bilde entnommen habe. Es ist recht artig, hier zu sehen, wie eine Illustration zum ersten Teile auf den zweiten einwirkt.

In Fausts Traumvisionen von Leda und dem Schwan sehen wir seine Seele immer um den geheimnisvoll-lieblichen Vorgang beschäftigt, dem Helena entsprossen ist. Schon bei Philostrat beschrieben (Goethe 49 I, 70), in den Herkulanischen Gemälden dargestellt und von Goethe citiert, war dieser Vorgang durch Correggios Gemälde für alle Zeiten unvergänglich ausgeprägt worden, und an dieses Bild lehnt sich der Dichter weniger in den Einzelheiten an als in der festlich heiteren Gesamtstimmung, der blühenden, durch Schönheit der Form geadelten Sinnlichkeit. —

In der klassischen Walpurgisnacht lässt der Dichter die Tradition des Altertums in einem gewaltigen Prachtbilde aufleben. Was ihn reizte, dieser die Handlung des Faustdramas nur wenig fördernden Episode eine

so breite und liebevolle Ausgestaltung zu widmen, war eben die Lust, all das Schöne, was von dort ihm zugeflossen war, aufs Neue darzustellen, dichterisch umgeprägt und ausgestaltet -- ein einziger grosser Dank an diesen unerschöpflich fliessenden Quell des Schönen. Es handelt sich nicht nur um antike Kunstwerke. Erichtho, die Greifen, Pygmäen*), Arimaspen, Sirenen, Manto, die Daktylen, Imsen, die Kraniche des Ibykus, die Lamien, Empusa, Oreas, Dryas, Thales, Anaxagoras,

---

*) Für einen Zug in dem Kampf der Pygmäen mit den Reihern findet Emil Szanto (Jahresh. des österr. archäol. Instituts I 93 ff.) die Anregung in einem geschnittenen Stein der Berliner Sammlung, der Goethe im Abdruck bekannt war. Die Pygmäen, die hier nach der homerischen Ueberlieferung mit Kranichen kämpfen, tragen eine sonderbare Kopfbedeckung, die nach Szanto keine Kranichtrophäe vorstellt; aber Goethe könne sie wohl so gedeutet und danach für seine Pygmäen die Jagd nach den Reiherfedern erfunden haben. Das ist gerade so mühsam und unwahrscheinlich wie die folgende weitere Vermutung Szantos. In Fausts Worten

> Ein Reuter kommt herangetrabt,
> Er scheint von Geist und Muth begabt,
> Von blendend weissem Pferd getragen . . .
> Ich irre nicht, ich kenn' ihn schon,
> Der Philyra berühmten Sohn!

male sich ein Irrtum Fausts, der zuerst Pferd und Reiter zu sehen glaube, dann aber sehe, dass sie eins seien. Hierbei habe sich Goethe der Stelle in den *'Αχιλλέως τροφαί* des Philostratos (Imag, 342, 25 ff.) erinnert, „wo als besondere Kunst des Malers gepriesen wird, wie er den Kentauren Cheiron so trefflich gemalt habe, dass man nicht unterscheiden konnte, wo der Mensch aufhört und wo das Tier anfängt, so dass die hybride Gestalt natürlich erschienen sein muss und daher am leichtesten mit der natürlichen und gewöhnlichen Verbindung von Mensch und Pferd, mit einem Reiter, verwechselt werden konnte“. Es verlohnt sich kaum, zu erwidern, dass Faust gerade im Gegenteil sagt: „Ich irre nicht“, und dass Goethe den Anblick in seine Teile auflöst, um die allzubequeme Angabe „ein Kentaur“ zu vermeiden — eben so, wie er kurz vorher nicht sagt: ein Elephant, sondern:

> Ihr seht wie sich ein Berg herangedrängt,
> Mit bunten Teppichen die Weichen stolz behängt;
> Ein Haupt mit langen Zähnen, Schlangenrüssel.

Nereus, Proteus, die Telchinen und die Phorkyaden stammen aus der litterarischen Ueberlieferung; aber die Sphinxe, Nymphen, die Kentaurengestalt des Chiron, die Tritonen, Hippokampen und Meerdrachen standen Goethe in der sinnlichen Gestalt vor Augen, wie sie in antiken Bildwerken überliefert war. An einer Stelle unternimmt er mit den Mitteln der Poesie geradezu den Wettstreit mit der antiken Kunst.

Faust. Von Hercules willst nichts erwähnen?
Chiron. O weh! errege nicht mein Sehnen . . .
Ich hatte Phöbus nie gesehn,
Noch Ares, Hermes, wie sie heissen;
Da sah ich mir vor Augen stehn,
Was alle Menschen göttlich preisen.
So war er ein geborner König,
Als Jüngling herrlichst anzuschaun,
Dem ältern Bruder unterthänig
Und auch den allerliebsten Fraun.
Den zweiten zeugt nicht Gäa wieder,
Nicht führt ihn Hebe himmelein;
Vergebens mühen sich die Lieder,
Vergebens quälen sie den Stein.
Faust. So sehr auch Bildner auf ihn pochen,
So herrlich kam er nie zur Schau . . .

Das sind die Lehren von Lessings Laokoon, in einem Falle wirklichen Wettstreits zur Anwendung gebracht. Es wird gar nichts beschrieben, von Herakles' Gestalt erfahren wir nichts; sein Wesen erscheint in der Wirkung auf den begeisterten Chiron, und so baut sich uns mit den Mitteln des poetischen Wortes das hehre Idealbild auf. Und gleich danach erscheint eine poetische Huldigung für Schiller:

Die Schöne bleibt sich selber selig,
Die Anmuth macht unwiderstehlich. —

Im Vatikan sah Goethe Rafaels Karton, die Befreiung des Paulus aus dem Gefängnisse durch ein Erdbeben. Der Künstler war hier vor die schwierige Aufgabe gestellt, ein Erdbeben sinnlich darzustellen. Ein pompejanischer Bildhauer hat sich mit dieser Aufgabe naiv abgefunden, indem er die Gebäude einfach

schief zur Darstellung brachte. Rafael geht über diese unvollkommene Lösung weit hinaus; er zeigt mythenbildend den Genius des Erdbebens, wie er mit den Schultern drückend die Erdkruste durchbrochen hat und nun mit halbem Leibe aus der Oeffnung herausragt. Diese prächtig sinnliche Darstellung war die rechte Nahrung für Goethes Künstlerseele. Schon 1805 brachte er auf einem von ihm gezeichneten Diplom der Jenaer mineralogischen Gesellschaft den Seismos an und stellt ihn bergbildend dar; wir sehen, wie von Seismos' Schultern emporgedrückt die Erde sich zum Berge wölbt. Dieses Bild überträgt er nun hier in Verse; er führt den Seismos unter die Gestalten der klassischen Walpurgisnacht. Vergl. das Tagebuch vom 30. 4. 1829: „beachtete die Kupfer nach den Raphaelischen Cartonen" und 1. 5. 1829: „besondere Aufmerksamkeit auf die Raphaelischen Cartone".

Mit Seismos hatte Goethe ursprünglich noch ein Weiteres vor. Paralipomenon 123: „Noch aber haben sich Gebirgsschluchten und Gipfel nicht befestigt und bestätigt, so bemächtigen sich schon aus weit umherklaffenden Schlünden hervorwimmelnde Pygmäen der Oberarme und Schultern des noch gebeugt aufgestemmten Riesen und bedienen sich deren als Tanz- und Tummelplatz, inzwischen unzählbare Heere von Kranichen Gipfelhaupt und Haare, als wären es undurchdringliche Wälder, kreischend umziehen und, vor Schluss des allgemeinen Festes, ein ergötzliches Kampfspiel ankündigen." Erich Schmidt verweist in der Weim. Ausg. zutreffend für den ersten Teil dieser Empfindung auf die Anregung vom Nil im Vatikan, (für das Weitere auf Gulliver). Welch ein gewaltiger Rahmen, der die Pygmäen und Kraniche ursprünglich zusammenhalten sollte! —

Bei der Schilderung Galateas, die auf dem Muschelwagen einherfährt, von Tritonen und Nereiden umgeben, sie selbst unter den anmutigen Gebilden die Anmutigste, hat Goethe mit zwei Gemälden gewetteifert: dem nach Philostrat von ihm beschriebenen und dem Rafaels

in der Villa Farnesina. Der Muschelwagen von Delphinen gezogen, ist der griechischen Beschreibung, dem Gemälde Rafaels und den Versen Goethes gemeinsam. Dagegen entsprechen die Verse:

> Sie werfen sich anmutigster Geberde
> Vom Wasserdrachen auf Neptunus Pferde

nur Rafaels Darstellung, die als wirklich vorhandenes Gemälde natürlich hier stärker wirkt als Philostrats Beschreibung. Wie Rafaels blickt auch Goethes Galatea rückwärts. Dieses herrliche von ihm in Versen nachgedichtete Gemälde schmückt der Dichter nun noch mit einem poetischen Feuerwerk. Homunculus, hingerissen, überstrahlt die Schöne mit dem Glanze seiner Leuchte und zerschellt liebentzündet an ihrem Thron. Und nun ergiesst sich das leuchtende Wunder über das ganze prachtvolle Schlussbild:

> Welch feuriges Wunder verklärt uns die Wellen,
> Die gegen einander sich funkelnd zerschellen?
> So leuchtet's und schwanket und hellet hinan:
> Die Körper sie glühen auf nächtlicher Bahn,
> Und ringsum ist alles vom Feuer umronnen;
> So herrsche denn Eros der alles begonnen!

Und wie dem Auge zaubert der Dichter dem Ohre die schönste imaginative Erquickung vor:

> In dieser Lebensfeuchte
> Erglänzt erst deine Leuchte
> Mit herrlichem Getön.

Ja, er fügt in sein Zauberbild eine Bewegung ein, die den Rhythmus der liebenden Seele wiederspiegelt.

> Bald lodert es mächtig, bald lieblich, bald süsse,
> Als wär' es von Pulsen der Liebe gerührt.

So schafft der Dichter mit seinen Mitteln das Kunstwerk des Malers um, er spricht zur Imagination des Ohres wie zu der des Auges und schafft mit den Mitteln des poetischen Wortes noch etwas ganz Neues, über den Kreis der sinnlichen Erfahrung Hinausweisendes. Das starre Bild des Malers zeigt er in fliessender Bewegung, aber diese spiegelt wie die Bewegung der

Musik unmittelbar das Auf- und Niederwogen der Menschenseele. Die Dichtung führt uns hier mit leiser Hand an die Grenzen eines jenseitigen, intelligiblen Reiches, wo alles in unsere Erdenschranken sinnlich Gesonderte in einen ewigen Einklang zusammenfliesst. Schon die Verse

> Erglänzt erst deine Leuchte
> Mit herrlichem Getön

scheinen mir den Hinweis zu enthalten, dass das Leuchten und Tönen im Grunde eins ist, wenn es sich auch sprachlich ebenso gut als ein gleichzeitiges Nebeneinander auffassen lässt. Eine verwandte Anschauung liegt den Versen zu Grunde:

> Tönend wird für Geistes Ohren
> Schon der neue Tag geboren

und von der Schnecke heisst es in der deutschen Walpurgisnacht:

> Mit ihrem tastenden Gesicht
> Hat sie mir schon was abgerochen.

Ebenso im Divan:

> Sie entwickelte dem Trüben
> Ein erklingend Farbenspiel

und im Märchen der Unterhaltungen: „weil sie eben zur Harfe sang; die lieblichen Töne zeigten sich erst als Ringe auf der Oberfläche des stillen Sees, dann wie ein leichter Hauch setzten sie Gras und Büsche in Bewegung.“ —

Der Helenaakt ruht in seiner ersten Hälfte auf dem griechischen Drama, und nur für ein paar einzelne Züge lässt sich Anregung aus Bildwerken nachweisen.

> Ajax führte ja
> Geschlungene Schlang' im Schilde, wie ihr selbst gesehen.

Das hatte wenigstens Goethe selbst gesehen, und zwar auf einer in Weimar befindlichen Vase, die 1794 von Böttiger und Heinrich Meyer in einer besonderen Schrift erläutert wurde: „Ueber den Raub der Cassandra auf einem alten Gefässe.“ Dort heisst es S. 53:

„Das Merkwürdigste bei unsrer Figur (Ajax) ist ohne Zweifel der auf dem Schilde angedeutete Drache. Man weiss, wie viel Sinn das frühe Altertum in diese auf den Schilden der Helden abgebildeten Embleme zu legen pflegte.“ (Düntzer, Goethes Faust, Leipzig 1857 S. 646).

Einige Züge in der Darstellung Helenas mögen hier angeführt werden, obwohl sie nicht von sinnlicher Anschauung, sondern durch die litterarische Ueberlieferung über ein Gemälde inspiriert sind. In seinem Aufsatz „Polygnots Gemälde“ (48, 107) sagt Goethe von Helena: „Hier sitzt sie wieder, als Königin, bedient und umstanden von ihren Mägden, bewundert von einem . . . Liebhaber und Freier und ehrfurchtsvoll durch einen Herold begrüsst . . . Wenn nun, wie die Fabel erzählt, Agamemnon, der unumschränkte Heerführer der Griechen, ohne Helenens Beistimmung die Aithra loszugeben nicht geneigt ist, so erscheint jene im höchsten Glanze, da sie mitten unter den Gefangenen als eine Fürstin ruht, von der es abhängt, zu binden oder zu lösen.“ So, wie er es aus Pausanias' Bericht über Polygnot herauslas, hat Goethe sie hier zur Darstellung gebracht und auch den Zug vom Binden und Lösen nicht vergessen:

doch nur du allein
Bestrafst, begnadigst, wie dir's wohlgefällt. --

Die Erfindung von dem gefesselten Lynceus hat also ihren Ursprung in Polygnots Beschreibung jenes wirklichen oder fingierten Gemäldes (Vgl. v. Löper, Faust II, Seite XXIII und Emil Szanto, Ztschr. für österr. Gymn. 48, 289).

Bedeutender als solche vereinzelten Anregungen ist ein anderer mehr innerlicher Zusammenhang der Helenadichtung mit der bildenden Kunst. Hier im griechischen Bereich bestrebt sich Goethe sichtlich und mit vollkommenem Gelingen, an bedeutenden Stellen seinen poetischen Gebilden die Wirkung des Statuarisch-Geschlossenen zu verleihen, seine Schöpfungen an das Gebiet des Bildnerischen heranzurücken.

Als aber ich dem Schosse des Herdes mich genaht,
Da sah ich, bei verglommner Asche lauem Rest,
Am Boden sitzen welch verhülltes grosses Weib,
Der Schlafenden nicht vergleichbar, wohl der Sinnenden . . .
Doch eingefaltet sitzt die unbewegliche;
Nur endlich rührt sie, auf mein Dräun, den rechten Arm,
Als wiese sie von Herd und Halle mich hinweg . , . .
Allein das Wunder reisst sich schnell vom Boden auf;
Gebietrisch mir den Weg vertretend, zeigt es sich
In hagrer Grösse, hohlen, blutig-trüben Blicks,
Seltsamer Bildung, wie sie Aug' und Geist verwirrt.

Unbeweglich sitzend, dann in grosser, dauernder Geberde, mit wegweisendem rechten Arm, zuletzt in furchtbarer Grösse aufgerichtet — immer erscheint hier Phorkyas bildnerisch aufgefasst und festgehalten. Und nun: „Phorkyas auf der Schwelle zwischen den Thürpfosten auftretend.“ So steht sie nun, von den Thürpfosten eingerahmt, während des ganzen langen Chorliedes unbeweglich da, in der letzten dieser drei statuarischen Auffassungen:

In hagrer Grösse, hohlen, blutig-trüben Blicks.

Auch Helena und der Chor erscheinen weiterhin bildnerisch aufgefasst und dargestellt. Phorkyas malt das ihnen drohende Schicksal mit grausamem Behagen im einzelnen aus, und nun sagt die scenarische Anweisung: „Helena und Chor (stehen erstaunt und erschreckt in bedeutender, wohl vorbereiteter Gruppe).“

Dieses Streben, an griechische Plastik zu erinnern, geht also durch den ersten, griechischen Teil des Helenaaktes hindurch.

Die zweite von Euphorion beherrschte Hälfte ruht wie die erste auf litterarischer Grundlage; aber eine Einzelheit glaube ich auch hier auf ein Produkt der bildenden Kunst zurückführen zu können.

In dem Titelbilde von Falks Taschenbuch für Freunde des Scherzes und der Satire vom Jahre 1797 war Kant dargestellt worden, mit dem Strahlenglanze ums Haupt auf einem Luftballon zu den höheren Regionen aufsteigend, indem er Hut und Perrücke mitsamt den Kleidungsstücken als

überflüssigen Ballast von sich wirft, die dann von seinen kleinen Nachtretern geschäftig aufgerafft werden. Alle diese Züge finden sich nun hier bei der Verklärung des Genius wieder: „Er wirft sich in die Lüfte, die Gewande tragen ihn einen Augenblick, sein Haupt strahlt, ... die Aureole steigt wie ein Komet zum Himmel auf, Kleid, Mantel und Lyra bleiben liegen.“ Dazu macht dann Mephisto dieselbe Nutzanwendung, die sich auch aus unserer satirischen Zeichnung ergiebt:

Noch immer glücklich aufgefunden!
Die Flamme freilich ist verschwunden,
Doch ist mir um die Welt nicht leid.
Hier bleibt genug, Poeten einzuweihen,
Zu stiften Gild- und Handwerksneid;
Und kann ich die Talente nicht verleihen,
Verborg' ich wenigstens das Kleid.

Die Uebereinstimmung ist gewiss nicht zufällig; vielleicht liegt aber dort und hier eine ältere Quelle zu Grunde, die ich nicht nachzuweisen vermag. —

Euphorions Aureole führt Goethe selbst auf Eindrücke zurück, die er von pompejanischen und altchristlichen Bildern empfangen hatte (15, II, 126). —

In dieser Betrachtung müssen wir die positive Darstellung immer wieder durch Abwehr unterbrechen. Gerber (Rafaels Poesy and Poesy in Faust. Modern Language Notes 11, S. 56) sieht in den Versen des Chors 9863 ff.

Heilige Poesie
Himmelan steige sie u. s. w.

die poetische Umschreibung der Gestalt der Poesie aus den Stanzen im Vatikan. Freilich, Rafael stelle seine Poesie nicht als singend dar und in Goethes Versen seien Buch und Lyra nicht erwähnt. Aber mit ihren ausgebreiteten Schwingen sei die auf einem Stuhle sitzende Poesie auf Rafaels Gemälde doch als emporschwebend dargestellt. (Mit dem Stuhl?) Zur Bekräftigung seiner Entdeckung ist Gerber so glücklich, wie er selbst sagt, ein nur ein bis zwei Jahre vor der Helenadichtung liegendes Zeugnis aus Eckermann beibringen zu

können. Es lautet: „Er beschäftigt sich mit Rafael sehr oft.“ Auf S. 127 desselben Bandes weist Gerber obendrein noch nach, dass Goethe zwei Kopien von Rafaels Poesie besass und dass Heinrich Meyer das Gemälde in den Propyläen häufig erwähnt, und so ist die Kette seines Beweises geschlossen. — Der alte Refrain: Nur eigenartige Züge und Motive können auf diesem Gebiete beweisen. —

Am Schlusse des Akts löst sich der Chor in die Elemente auf, webt im Gedeihen der Fruchtbäume, giebt von den Felswänden das Echo wieder, wässert mit den Bächen um Wiesen und Gärten, waltet in der reifenden Rebe des Weinbergs und tobt im Uebermute des dionysischen Zuges. Mit den treu bewahrten Erinnerungsbildern mitdurchfeierter rheinischer Weinlesen vereinigen sich hier die Motive antiker Sarkophagreliefs, und so schliesst die klassisch-romantische Phantasmagorie mit einem aus diesen beiden Welten zusammengeflossenen Prachtbilde. —

Für den vierten Akt floss dem Dichter das Anschauungsmaterial aus verschiedenen Quellen zu. Naturbeobachtung wirkt nach in den Gestalten, die Faust in der Wolke schaut und in der Schilderung des unfruchtbaren Meeresufers (Vgl. auch oben S. 112). Frankfurter und sonstige Grossstadterinnerungen liegen der Schilderung der Stadt mit dem Bürgernahrungsgraus zu Grunde, und in dem von Mephisto ironisch entworfenen Bilde

> Und wenn ich führe, wenn ich ritte,
> Erschien' ich immer ihre Mitte
> Von Hunderttausenden verehrt

haben wir Goethes eigene Position im Mittelpunkte des Weimarischen Wesens. So sprechen sich denn auch Goethes Empfindungen aus in Fausts Antwort darauf:

> Das kann mich nicht zufriedenstellen!
> Man freut sich, dass das Volk sich mehrt,
> Nach seiner Art behaglich nährt,
> Sogar sich bildet, sich belehrt —
> Und man erzieht sich nur Rebellen.

Vgl. an Zelter, 18. März 1811: „Erziehe man sich nur eine Anzahl Schüler, so erzieht man sich fast eben so viele Widersacher.“ In die Darstellung der Schlacht fliessen Erinnerungen aus der Campagne ein, Versailles und Wilhelmshöhe erscheinen in Mephistos Schilderung einer Sardanapalischen Existenz, allerlei Sagenüberlieferung findet dichterische Gestaltung — nirgends liegen Gemälde zu Grunde. Aber der fünfte Akt führt wieder in Regionen, wo die Malerei die Führung hat, und Goethe selbst sagte zu Eckermann, dass er bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen sich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn er nicht seinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohlthätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte. Das weist auf Dante, aber zugleich auch auf die italienische Malerei.

Wir haben im fünften Akt ein Crescendo solcher Anlehnung vor uns. Die Philemon-Baucis-Scenen sind davon ganz frei. Dann tauchen mit den Lemuren und der Grablegung vereinzelte bildnerische Motive auf, die sich immer weiter häufen, bis das Schlussbild als ein in Worten festgebanntes Gemälde vor dem entzückten Auge schwebt. Gehen wir nun das reiche Material im einzelnen durch.

In seinem Aufsatze: Der Tänzerin Grab (48, 143) stellt Goethe den lebhaften Eindruck dar, den er von den Gemälden eines kumanischen Grabes empfangen hatte. Auf dem mittleren ist nach ihm die Tänzerin dargestellt, wie sie ihre Künste im Tartarus fortsetzt, während zwei eben so gestaltete Verehrer ihr Beifall klatschen, „ein wahres Bild der traurigen Lemuren, denen noch so viel Muskeln und Sehnen übrig bleiben, dass sie sich kümmerlich bewegen können, damit sie nicht ganz als durchsichtige Gerippe erscheinen und zusammenstürzen.“ In der Faustdichtung hat nun dieser treu bewahrte Eindruck poetische Frucht getragen. Mit grossartiger Gewaltsamkeit setzt Goethe die Lemuren in Bewegung, führt sie, „aus Bändern, Sehnen und Ge-

bein geflickte Halbnaturen," zur Aushöhlung des Grabes und zur Grablegung herbei und schafft so eine Gruppe von der stärksten Eindruckskraft.

> Wie das Geklirr der Spaten mich ergötzt!
> Es ist die Menge, die mir fröhnet . . .

Wenn nun hier die Lemuren „mit neckischen Gebärden" graben, so hängt das mit Goethes Anschauungen von der Bedeutung des Hässlichen in der bildenden Kunst innig zusammen. Er sagt von den Lemuren: „Die göttliche Kunst, welche alles zu erhöhen und zu veredeln weiss, mag auch das Widerwärtige, das Abscheuliche nicht ablehnen. Eben hier will sie ihr Majestätsrecht gewaltig ausüben; aber sie hat nur einen Weg, dies zu leisten: sie wird nicht Herr vom Hässlichen, als wenn sie es komisch behandelt . . . jedem ist aus Erfahrung bekannt, dass uns die komischen und neckischen Exhibitionen solcher Talente oft mehr aus dem Stegreife ergötzen" u. s. w. Die neckischen Geberden der Lemuren sind also solche grotesken Bewegungen, wie sie auf dem antiken Gemälde zu schauen sind und von Goethe ausführlich analysiert werden; es handelt sich nur um ein plastisches Motiv, nicht etwa um den Ausdruck neckischer Seelenregungen bei den Lemuren.*) --

Mit der scenischen Angabe „Grablegung" vermittelt uns der Dichter ohne Weiteres die Vorstellung eines in grosser, würdiger Weise sich vollziehenden Vorganges, weil dieses eine Wort genügt, Erinnerungsbilder von Gemälden in uns auszulösen. Es folgt der Kampf um die Leiche zwischen den Engeln und Teufeln, der ebenso auf litterarischer wie auf malerischer Ueberlieferung beruht. Im Einzelnen wird hier überall unsere malerisch geschulte Phantasie aufgerufen. Die Dickteufel mit

---

*) Den Zusammenhang der Lemuren im Faust mit denen auf dem antiken Gemälde legt Emil Szanto (Jahresh. des österr. arch. Inst. I 93 ff.) dar; das war aber schon vorher Gemeingut; vgl. die Kommentare von Düntzer, Löper u. A. — Das Lemurenlied (Paralipomenon 92) ist viel älter; es führt aber auch dort nur die Bezeichnung „Lied" und war etwa gespenstischen Totengräbern zugedacht.

kurzem geradem Horn, „wanstige Schufte mit den Feuerbacken“ — prachtvolle Exemplare besonders auf Michel Angelos jüngstem Gericht — die Dürrteufel mit langem krummem Horn, die Engel in der von oben sich öffnenden Glorie niederschwebend, der links sich öffnende gräuliche Höllenrachen, von dem weiterhin noch die Rede sein wird, das alles ist von Malern im Einzelnen ausgedichtetes Phantasiegut, und ohne solchen Besitz könnten wir dem Dichter hier gar nicht folgen.

Wickhoff (Jahresh. des österr. archäol. Inst. I 121) weist auf den rosenstreuenden Engel aus dem Fresco des Signorelli in Orvieto hin, der Goethe aus Otleys Tafelwerk bekannt gewesen sei. Das kann hier kaum fördern. Der eigenartigen Konception:

Jene Rosen aus den Händen
Liebend-heiliger Büsserinnen
Halfen uns den Sieg gewinnen
Und das hohe Werk vollenden,
Diesen Seelenschatz erbeuten

liegt gewiss eine litterarische, einstweilen noch nicht aufgefundene Anregung zu Grunde.

Nun die Schlussscene. Wir verdanken Ludwig Friedländer (deutsche Rundschau, Januar 1881) den Nachweis, dass die im Eingange geschilderte Oertlichkeit „Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde, heilige Anachoreten gebirgauf verteilt, gelagert zwischen Klüften“ Wort für Wort dem im campo santo zu Pisa von einem Nachfolger Giottos dargestellten „Leben der thebanischen Einsiedler“ entspricht. Dort findet sich auch das Vorbild für die einzelnen Züge des Eingangschores:

Waldung, sie schwankt heran
Felsen, sie lasten dran,
Wurzeln sie klammern an,
Stamm dicht an Stamm hinan;
Woge nach Woge spritzt
Höhle die tiefste schützt;
Löwen, sie schleichen stumm-
Freundlich um uns herum,
Ehren geweihten Ort
Heiligen Liebeshort.

Friedländer beschreibt das Bild, das Goethe, der nie in Pisa war, aus Lasinio, Campo santo di Pisa tom. XII kannte: „Am Ufer des Nil, dessen Strom das Bild nach unten in seiner ganzen Breite abgrenzt, erheben sich steile, phantastisch geformte Felsen, die bis zum oberen Rande des Bildes reichen. Bäume, darunter Palmen, sind zwischen den Felsen verteilt, zum Teil aus Klüften oder hart an den schroffen Felsen emporgewachsen, auf engstem Raume wurzelnd. Von den Einsiedlern fischen einige im Nil, die meisten sind teils in kleinen Häuschen, teils in Höhlen oder vor denselben in verschiedenen Beschäftigungen dargestellt. An zwei Stellen sieht man je ein Paar Löwen die Erde zum Grabe eines gestorbenen Eremiten aufwühlen, an einer dritten zwei Löwen wie Hunde vor Wohnungen von Einsiedlern gelagert.“

Diese Beobachtung ist zwingend, und ein von Calvin Thomas in seiner Faustausgabe reproducierter Kupferstich aus Goethes Sammlung, den heiligen Hieronymus in der Wüste nach Tizian (?) vorstellend — im Vordergrunde ebenfalls friedliche Löwen — enthält die Elemente von Goethes Darstellung nicht so überzeugend, dass er als ernstlicher Konkurrent in Frage käme. Nun hat Dehio (Goethe-Jahrbuch 7, 251) noch zwei weitere Bilder aus dem campo santo herangezogen: den Triumph des Todes und die Hölle. Im Triumph des Todes schauen wir, wie Engel und Teufel um die Seelen der Toten streiten — freilich ein auch in der litterarischen Ueberlieferung häufiges Motiv. Das wäre also an sich noch nicht entscheidend. Wenn man nun aber hier sieht, wie ein Teufel die als nacktes Kind gebildete Seele packt, die aus dem Munde der Toten ausfahrend mit ihren Fussspitzen noch darin steckt und mit den Armen sich ängstlich wehrt, so wird man Dehio beistimmen, der hier das Vorbild der Verse sieht:

Sonst mit dem letzten Athem fuhr sie aus,
Ich passt' ihr auf und, wie die schnellste Maus,
Schnapps! hielt ich sie in fest verschloss'nen Klauen.

Dehio giebt sich Mühe zu zeigen, dass Goethe aus anderen Quellen die Auffassung der vom Leichnam getrennten Seele als nackten Kindes nicht gekannt haben kann. Dieser Nachweis ist ihm gelungen, er fördert aber nicht, denn im Faustdrama ist ja von der Gestalt der Seele nicht die Rede. Aber der beim Ausfahren der Seele auflauernde und zupackende Teufel stammt gewiss aus dem Gemälde des campo santo. Dagegen bin ich ausser Stande, Dehio zu folgen, wenn er nun auch noch aus der Hölle des campo santo bildliche Anregungen für das Faustdrama herausliest. Goethes Schilderung lautet:

(Der gräuliche Höllenrachen thut sich links auf.)
Eckzähne klaffen; dem Gewölb des Schlundes
Entquillt der Feuerstrom in Wuth,
Und in dem Siedequalm des Hintergrundes
Seh' ich die Flammenstadt in ewiger Gluth.
Die rothe Brandung schlägt hervor bis an die Zähne,
Verdammte, Rettung hoffend, schwimmen an,
Doch kolossal zerknirscht sie die Hyäne,
Und sie erneuen ängstlich heisse Bahn.

Dass der Dichter hier gemalte Höllenbilder mit Worten nachzeichnet, ist offenbar. In jeder Galerie sehen wir auf den Bildern des jüngsten Gerichts den gräulichen Höllenrachen, sehen, wie dem Gewölbe des Schlundes der Feuerstrom entquillt, sehen die Flammenstadt — Dantes città dolente — in ewiger Glut. Das alles ist auf hunderten von Bildern zu schauen, nur gerade auf der Hölle des campo santo nicht. Auf dieser ist nicht wie so oft auf Gerichtsbildern der Eingang zur Hölle als ein gräulicher Rachen gebildet, sondern die Hölle stellt sich dar als ein kuppelartiges Gewölbe, dessen Vorderwand fortgebrochen ist, damit wir hineinschauen können. Dehio sieht sich genötigt, auf einen rechts im Höllenbilde befindlichen Krokodilsrachen zu verweisen, der aber eben nicht das Ganze umrahmt. Und dass die Verdammten, die Rettung hoffend anschwimmen, zermalmt werden, trifft für unzählige Bilder des jüngsten Gerichts zu, nur nicht für den Teich der

Verdammten, auf den Dehio verweist; da werden die armen Sünder von Satans Badeknechten zurückgestossen. Wenn nun Dehio noch für Mephistos cynische Erwägungen über den Sitz der menschlichen Seele auf den Höllenfürsten in der Mitte hinweist, der, mit dreifachem Haupte, zwischen jedem Kinnbackenpaare einen der drei Erzverräter Judas, Brutus, Cassius zermalmt, während weiter unten im Leibe des Scheusals die Verbrechen der Völlerei und Wollust in ihren Vertretern zu schauen sind, so ist nicht einzusehen, was das alles mit dem Sitze der Seele im Menschen zu thun haben soll. Dafür fand Goethe ja die ausreichende Anregung in den von Dehio selbst herbeigezogenen Gruppen aus dem Triumph des Todes, wo die Seelen aus dem Munde ausfahren. Also das Höllenbild des campo santo gehört nicht hierher. Aber wir brauchen nur auf derselben Tafel links zu schauen. Da haben wir das Paradies. Es ist der jüngste Tag. Oben thront Maria und Gott Vater (oder Christus ?) umgeben von den Evangelisten und Heiligen. Unten öffnen sich die Gräber und die Heraussteigenden werden von den Engeln des Gerichts in die Guten und Bösen geschieden. Das wäre also eine bildliche Unterlage für die von Goethe statt des jetzigen Schlusses ursprünglich geplante Gerichtsscene im Himmel. Nach Paralipomenon 94 und 95 hätte Mephisto Christus als Reichsverweser, nach Paralipomenon 194 und 195 die Jungfrau Maria als Richterin vorgefunden. Von dem herrlichen Gesamtbilde einer solchen Scene geben schon die kurzen Worte des Paralipomenon 195 eine lebhafte Vorstellung: „Meph. ab zur Appellation. Da Capo. Himmel, Christus Mutter, Evangelisten und alle Heiligen, Gericht über Faust.“ Eine solche Scene ruht in ihrer Inspiration durchaus auf der Malerei, und es kommt hier nicht allein das Bild im Campo santo in Betracht, sondern daneben viele andere, z. B. der obere Teil von Rafaels Disputa und von Michel Angelos jüngstem Gericht. Es handelt sich eben um ein in unzähligen Variationen herausgearbeitetes malerisches Gemeingut,

und wenn ich hier noch Goethes Beschreibung eines Gemäldes von Lukas Kranach anführe, so geschieht es nicht, um Abhängigkeit des Appellationsplanes gerade von diesem Bilde zu behaupten, sondern um zu zeigen, wie sehr solche Vorstellungen von der Malerei überhaupt vorgebildet waren:

„Unten liegt der Sterbende . . . . Ueber dem Sterbenden erhebt sich dessen Seele, welche sich auf der einen Seite von Teufeln ihre Sünden vorgehalten sieht, auf der anderen von Engeln Vergebung vernimmt. Oben zeigt sich in Wolken die Dreieinigkeit mit Engeln und Patriarchen umgeben“ (48, 159). —

Johannes Vollert (Michel Angelo und Goethe. Neue Jahrb. f. d. kl. Alterth. Jahrg. 2, Heft 1, S. 80) weist darauf hin, dass auf Michel Angelo's jüngstem Gericht eine Frau zu schauen ist, die einem dem Grabe entsteigenden Manne zur ewigen Seligkeit empor hilft. Aber Goethes:

Komm! hebe dich zu höhern Sphären!
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.

hängt vielmehr innig mit Swedenborgs und Dantes Anschauungen von einer im Himmel stattfindenden Läuterung und weiterem Aufsteigen nach dem Grade der erreichten Vollkommenheit unter Beihilfe der schon Geläuterten zusammen.

Mehr Beachtung verdient die Angabe Richard M. Meyers (Goethe[1] S. 421), dass Goethe das erste der in seinem Aufsatz „Ruysdael als Dichter“ beschriebenen Gemälde am Schluss der Faustdichtung den seligen Knaben beim Blick auf die Erde sich darbieten lässt. Wir haben dort und hier Felsen, Bäume und Wasserfall. Das würde bei dem Mangel an eigenartigen, charakteristischen Dingen, mit denen man solche Zusammenhänge beweisen kann, noch nicht hinreichen. Aber da Goethe von Ruysdaels Bild sagt, es „stellt die successiv bewohnte Welt zusammen vor,“ also eben das, was der Pater seraphicus den Knaben zeigen will, so ist Meyers

Aperçu nicht unwahrscheinlich — freilich auch nicht zwingend.

Die Gruppen aus den Fresken des campo santo und die Motive aus Höllenbildern überhaupt fügen sich der Schlussscene um so leichter ein, weil diese in ihrer Gesamtheit auf malerischer — und zugleich auf musikalischer — Basis ruht. Wie auf leuchtendem Goldgrund schweben die Gestalten der Heiligen in den anbetenden Stellungen, die wir von der Malerei her willig ergänzen. Wie beim Prolog im Himmel kann der Dichter sich begnügen, die einfachen Worte „Mater gloriosa schwebt einher" hinzusetzen, weil uns hier sofort die vertraute Gestalt von Murillos Himmelskönigin und Tizians assunta ersteht, und in derselben Weise schweben die Hymnen der Heiligen auf einem musikalischen Element, das für das innere Ohr ebenso vernehmbar ist, wie ihre Gestalten dem inneren Auge sichtbar sind. Alle Kräfte der künstlerisch durchgebildeten Phantasie werden hier aufgerufen, um mit den edelsten Leistungen, deren sie fähig ist, dieses überherrliche Gesamtbild auszugestalten.

Goethe hatte ursprünglich im Sinne, mit seinen Versen hier ganz im einzelnen den Spuren der grossen Maler nachzugehen. Lesarten zu Vers 12075:

Verweile weile
Den Erdball zu Füssen
Im Arme den Süssen
Den göttlichsten Knaben
Von Sternen umkränzet*)
Zum Sternall entsteigst du.

Die Verse waren für Gretchen bestimmt, und das „Verweile, weile" sollte dem „Neige neige" entsprechen. Schon die Weimarer Ausgabe bemerkt hier: „Einem Gemälde nachgedichtet." Der Kreis der hier in Betracht kommenden Gemälde lässt sich ganz bestimmt abgrenzen.

---

*) Die W. A. schwankt, ob „umkränzet" oder „umtanzet" zu lesen ist. Die zu Grunde liegende malerische Anregung und auch die ausgeführte Faust-Dichtung Vers 11994 geben die Entscheidung für „umkränzet".

Im Anschluss an die Bulle Pauls V von 1617, in der die unbefleckte Empfängnis als Dogma aufgestellt war, setzte der Spanier Pacheco in seiner Arte de la pintura 1649 die kanonischen Regeln für die Darstellung von Empfängnisbildern fest, und zwar im Anschluss an die Offenbarung Johannis 12, 1: „Und es erschien ein gross Zeichen am Himmel: Ein Weib, mit der Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füssen und auf ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen.“ Nach Pacheco ist die Jungfrau darzustellen mit einer Krone von zwölf Sternen auf dem Haupte, zu ihren Füssen die Mondsichel mit abwärts gerichteten Hörnern. (Mrs. Jameson, Legends of the Madonna, London 1857, S. 47 ff.) So wurde es auch durchweg gehalten. Unter den vielen Empfängnisbildern Murillos befinden sich nun einige, (z. B. das Altargemälde aus dem grossen Franziskanerkloster zu Sevilla, jetzt im dortigen Museum), in denen er abweichend von der Vorschrift den Mond als Vollkugel gebildet hat ebenso wie Velasquez in seinem Empfängnisbilde, und ohne Kenntnis dieses Zusammenhangs liegt hier die Deutung der Kugel auf den Erdball nahe. Dagegen ist die Jungfrau niemals wirklich „den Erdball zu Füssen“ dargestellt worden. Also eines der genannten Gemälde hatte Goethe hier vor Augen, und es liegt seinen Versen ein Deutungsirrtum zu Grunde. Die Verse:

> Im Arme den Süssen
> Den göttlichsten Knaben

rufen die unabsehbare Reihe von Darstellungen dieser Haupt- und Urgruppe auf, widersprechen aber im Zusammenhange einer Verklärungs- und Himmelsdarstellung jeder kirchlichen und also auch jeder malerischen Tradition.

Die ganze Strophe musste schliesslich fortfallen, weil unsere Phantasie nicht fähig ist, sich hier sofort den Erdball, auf dem die Faustdichtung sich eben abgespielt hat, als Kugel zu den Füssen der Jungfrau vorzustellen.

Das kann nicht gelingen, ohne dass die Faustdichtung zugleich mit zusammenschrumpft und ihre Wucht und Grösse einbüsst. —

Wir sind nun eine Reihe von Fällen durchgegangen, in denen Anregungen von der bildenden zur dichtenden Kunst hinüberwirken. Da wir dem Gange der Dichtung folgen mussten, so war es unvermeidlich, dass das Verschiedenartigste neben einander geriet, und da das Feld vielfach erst noch durch Polemik zu säubern war, so hat die Promenade vielleicht einen unerfreulichen, trödelhaften Eindruck hinterlassen. Suchen wir dafür nun nachträglich das Material geordnet zu überschauen.

Den innerlichsten Zusammenhang beider Künste haben wir im Prolog und Epilog im Himmel. Hier ruht die ganze Darstellung auf der bildenden Kunst, sie wird nur dadurch möglich, dass die Malerei das Gebiet ergriffen und durchgebildet hat. Das Dichterwort wirkt hier erweckend auf die in der Phantasie des Lesers bereit liegenden bildlichen Anschauungen. Je einfacher hier das erregende Wort gehalten ist, je weniger es mit eigenen Mitteln den hoffnungslosen Wettstreit aufnimmt, um so bereitwilliger kommt unser Vorrat von malerischen Phantasiebildern in Fluss. Diese bauen das Lokal, schmücken es mit Glanz und Farbe und bevölkern es mit anschaulichen Gestalten. So erhält die Dichtung eine Art idealer Illustration, ohne die sie Gebiete wie den Himmel und die Hölle gar nicht betreten könnte, ohne unsinnlich und unpoetisch zu werden. Es ist der weise verschweigende Meister des Stils, der sich mit den bescheidenen Worten begnügt: Prolog im Himmel. Der Herr. Die himmlischen Heerscharen — Grablegung — Mater gloriosa schwebt einher. — Dante, Milton, Klopstock haben in ähnlicher Lage versäumt oder nach den Voraussetzungen ihres Zeitalters und Publikums versäumen müssen, diese latenten Phantasiebilder zu Hilfe zu rufen, sie haben mit Gelehrsamkeit und mühsamem Gedankenspiel das Lokal selbst zu bauen versucht. Aber das zarte Seelchen Phantasie flieht,

wenn es so von der alten Schwiegermutter Weisheit beleidigt wird.

Beim Prolog handelt es sich ebenso wie beim Epilog und bei der ursprünglich geplanten Appellationsscene nicht um ein bestimmtes zu Grunde liegendes Gemälde, sondern um einen Vorrat von Bildvorstellungen, der sich in unserer Phantasie angesammelt hat und durch jeden Galeriebesuch vermehrt und befestigt wird. Anders liegt das Verhältnis, wenn ein bestimmtes, uns nicht ohne Weiteres gegenwärtiges Gemälde dem Dichter die Unterlage für seine Lokalvorstellung gewähren soll. Hier kann er nicht das schon bereit Liegende mit einigen Worten in uns auslösen, er muss vielmehr im einzelnen beschreiben, und so thut er es für das Lokal der Schlussscene „Bergschluchten“ in den Versen 11844 ff.

Handelt es sich überhaupt nicht um Gewinnung eines poetischen Lokals, sondern um anderweite Benutzung einer Bildvorstellung, z. B. bei Fausts Ledaträumen, so würde eine solche Nachzeichnung des ruhenden Bildes mit Worten dem Zweck nicht entsprechen. Hier soll eine Folge von Traumbildern sich vor uns entwickeln, und das kann nur durch Schilderung des Vorganges erreicht werden. Der Dichter rivalisiert hier mit Correggios Gemälde nur in der heiter sinnlichen Gesamtstimmung; in der Darstellung der Einzelheiten ist er frei.. Oder — und das ist das letzte Glied dieser Reihe — er verzichtet überhaupt auf ein räumliches Anschauungsbild, er zieht sich ganz auf das eigenste Gebiet der Poesie zurück. Das Idealbild des Herkules stellt er auf in der Begeisterung, die Chiron in der Erinnerung an den Helden ausströmt. Dass er aber auch hier noch mit der antiken Kunst nicht in den Mitteln, aber im Zweck wetteifert, sagt er selbst durch Fausts Mund:

> So sehr auch Bildner auf ihn pochen,
> So herrlich kam er nie zur Schau.

In allen diesen Fällen handelt es sich um sinnliches Anschauungsmaterial, das der Dichter entweder

durch Auslösung in uns bereiter Bildvorstellungen oder durch sorgfältiges Nachzeichnen eines Bildes, das nur er sieht, seiner Dichtung zuführt, oder das er endlich in ausdrücklichem Wettkampfe mit der bildenden Kunst bei Seite schiebt, um dafür ein poetisches Aequivalent mit seinen Mitteln aufzubauen. Anders ist es bei einer zweiten Reihe von Fällen, zu der wir nun übergehen. Hier handelt es sich nicht oder nicht vorzugsweise um sinnliches, sondern um poetisches Material, das der Dichter in Bildwerken dargestellt findet. Auch Maler und Bildhauer, besonders die ersteren, sind Dichter und erfinden eigenartige Gestalten, Gruppen und Situationen, die gezeichnet vielleicht nur ein Notbehelf, eine Verlegenheitserfindung waren, die aber häufig überaus frisch und geistreich wirken, wenn sie wieder in ihren eigentlichen Heimatboden zurückverpflanzt werden. Bei unirdischen oder mit phantastischen Gestalten bevölkerten Lokalitäten wird dem Dichter solche Anregung besonders wertvoll und willkommen sein. Die Meerkatzen der Hexenküche, die Trödelhexe auf dem Blocksberge, der Kuss auf des Satans posteriora, Seismos in der Walpurgisnacht, die Lemuren bei der Grablegung sind solche Gruppen, an denen ja auch Anschauungsmaterial haftet, die aber doch hauptsächlich als poetische Erfindungen bildender Künstler von dem Poeten übernommen werden. Gelegentlich ist sogar das sinnliche Element bei einer bildlichen Anregung ganz gleichgiltig und sie wirkt nur durch ihren Gedankengehalt. Das ist z. B. der Fall bei der gezeichneten Satire in Falks Taschenbuch, wo Kant zum Himmel auffahrend Hut, Perrücke und Kleidungsstücke von sich wirft, womit sich dann seine kleinen Nachahmer schmücken.

Das entgegengesetzte Extrem haben wir an einigen Stellen des Helenaaktes, an denen eine sinnlich bildnerische Wirkung erstrebt wird, ohne dass von irgend welchen einzelnen Kunstwerken bestimmte Motive übernommen würden. Goethe behandelt hier die Gestalt Mephistos und die der Helena mit ihren Dienerinnen

plastisch, er führt sie in verharrenden, bildnerisch geschlossenen und in sich ruhenden Stellungen vor, um so der Dichtung ein weiteres hellenisches Wirkungselement zuzuführen.

Ganz isoliert steht eine letzte Reihe, die eigentlich nicht mehr unter unsere Betrachtung fällt. Goethe hat die Darstellung antiker Gestalten mehrfach benutzt, um seinen Sympathien und Antipathien in Fragen der darstellenden Kunst Ausdruck zu geben. Ein Grundgesetz griechischer Götterdarstellung hat er in den Versen verherrlicht;

> Wir staunen drob; noch immer bleibt die Frage:
> Ob's Götter, ob es Menschen sind?
> So war Apoll den Hirten zugestaltet,
> Dass ihm der schönsten einer glich;
> Denn wo Natur im reinen Kreise waltet
> Ergreifen alle Welten sich.

Eine andere Beobachtung aus der antiken Kunst liegt bei der Erscheinung Helenas zu Grunde. Von Lysipp sagt Plinius N. H. 34,65: statuariae arti plurimum traditur contulisse . . . capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum maior videretur. Dieses Schönheitsideal des Lysipp hat weiterhin auch die sonstige Kunst des vierten Jahrhunderts und der Folgezeit beeinflusst, und Goethe nimmt es hier als Merkmal antiker Kunst überhaupt. Helena erscheint hier wie eine griechische Göttin, und nun urteilt die ältere Dame von ihr:

> Gross, wohlgestaltet, nur der Kopf zu klein.

Gerade so wie hier die ältere Dame meint Adolf Stahr von der medicäischen Venus: „Der Kopf erscheint auffallend klein im Verhältnis zu dem Ganzen des Körpers.“ (Torso I 340).

Auch die kräftigen, durch kein einzwängendes Schuhwerk in der Entwicklung zurückgehaltenen Füsse griechischer Marmorgöttinnen zeigt uns Goethe in der abschätzigen Kritik der jüngeren Dame:

> Seht nur den Fuss! Wie könnt' er plumper sein!

Zum Sprachrohr seiner Abneigung gegen die „neudeutsche religiös-patriotische Kunst“ dient Mephisto dem Dichter:

> Doch das Antike find' ich zu lebendig;
> Das müsste man mit neustem Sinn bemeistern
> Und mannichfaltig modisch überkleistern.

Die Phorkyasgestalt bot zu solchen satirischen Hinblicken besonders bequeme Gelegenheit:

> Versuch's der Meissel doch auch zu erreichen,
> Nicht Juno, Pallas, Venus und dergleichen.

Ursprünglich war für Mephistos Abgang als Phorkyas noch ein besonders scharfer Hieb auf die Kunst der Zeitgenossen geplant. Mephisto zum Parterre (Lesarten zu Vers 8032):

> Ich eile nun und such im vollen Lauf
> Der neusten Tage kühnsten Meissel auf.
> Mit Gott und Göttin lasst uns dann gefallen
> Gesellt zu stehn in heilgen Tempelhallen. —

So ist denn ein bildnerisches Material von sehr verschiedener Art und Bedeutung in die Faustdichtung eingegangen. Neben untergeordneten Reminiscenzen haben wir doch auch eine Anzahl von Fällen betrachtet, für die Goethes Worte gelten: „Er sieht mit den Augen, er fasst mit dem Sinn unaussprechliche Werke, und doch fühlt er den unwiderstehlichen Drang, mit Worten und Buchstaben ihnen beizukommen.“

Die Faustparalipomena.

In den Skizzen, Fragmenten und Spänen zum Faust, wie sie Bd. 14 und 15, II der Weimarer Ausgabe bieten, steckt ein reicher, noch lange nicht völlig gehobener Schatz von aufgegebenen oder abgeänderten Motiven und Scenen. Mit ihrer Hilfe baut sich uns eine noch weit reichere Faustdichtung auf. Im Folgenden werden die Paralipomena besprochen, soweit ich Neues beibringen zu können glaube.

„In solchen Ritzen
Ist jedes Bröselein
Werth zu besitzen."

Paralipomenon 1.

Ideales Streben nach Einwirken und Einfühlen in die ganze Natur. – Erscheinung des Geists als Welt und Thaten Genius. Streit zwischen Form und Formlosem. Vorzug dem formlosen Gehalt vor der leeren Form, Gehalt bringt die Form mit. Form ist nie ohne Gehalt. Diese Widersprüche statt sie zu vereinigen disparater zu machen. Helles kaltes wissensch. Streben Wagner. Dumpfes warmes wissensch. Streben Schüler. [Lebens Thaten Wesen (ausgestrichen)*] Lebens Genuss der Person von aussen gesehn. in der Dumpfheit Leidenschaft erster Teil. Thaten Genuss nach aussen und Genuss mit Bewusstsein Schönheit zweyter Theil, Schöpfungs Genuss von innen Epilog im Chaos auf dem Weg zur Hölle.*

Das Schema enthält einen Versuch des Dichters,

die vorhandenen Partien des Faust in der Weise sich zu vergegenwärtigen, dass der Gedankengehalt der einzelnen Scenen formelmässig zu Tage tritt, und zwar hat ihm dabei das Fragment vorgelegen. Das Schema stammt aus dem Ende der neunziger Jahre. Den Beweis soll das Folgende erbringen.

„Ideales Streben nach Einwirken und Einfühlen in die ganze Natur.“ Formel für die erste Scene des Fragments, den Faustmonolog.

„Erscheinung des Geists als Welt und Thaten Genius“. Zweite Scene des Fragments, Erdgeist-Erscheinung.

„Streit zwischen Form und Formlosem. Vorzug dem formlosen Gehalt vor der leeren Form. Gehalt bringt die Form mit. Form ist nie ohne Gehalt*).“ Das ist eine formelhafte Ausprägung des Inhalts der Wagnerscene (Harnack, Vierteljahrsschr. f. Lit.-Gesch. 4, 169).

Wagner will die Kunst der Recitation üben, er hofft davon Gewinn für seine rhetorische Ausbildung (die Welt durch Ueberredung leiten, der Vortrag macht des Redners Glück). Diesem auf die leere Form gerichteten Bestreben setzt Faust den formlosen Gehalt entgegen.

Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen

Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen,
Wenn es euch nicht von Herzen geht.

Es trägt Verstand und rechter Sinn
Mit wenig Kunst sich selber vor.

Und wenn's euch Ernst ist was zu sagen,
Ist's nötig Worten nachzujagen?

Erquickung hast du nicht gewonnen,
Wenn sie dir nicht aus eigner Seele quillt.

Das alles sind warm empfundene Variationen über

*) Anders im didaktischen Teil der Farbenlehre, § 719: „indem kein Resultat so falsch ist, dass es nicht, als Form ohne allen Gehalt, auf irgend eine Weise gelten könnte.“

das Thema: „Vorzug dem formlosen Gehalt vor der leeren Form. Gehalt bringt die Form mit.“ Nun bedient sich Wagner in der Scene, wie sie uns vorliegt, allerdings nicht des Arguments „Form ist nie ohne Gehalt.“ Aber die Schematisierung betraf die Scene nicht blos, wie sie Goethe vorlag, sondern zugleich, wie sie ihm zu künftiger Ausgestaltung vorschwebte. Das ergiebt sich aus den gleich folgenden Worten: „Diese Widersprüche statt sie zu vereinigen disparater zu machen.“ Wenn Wagner ein so ernsthaftes Argument wie „Form ist nie ohne Gehalt“ vorbringen sollte, so war damit eine Erhöhung seiner Stellung und geistigen Bedeutung Faust gegenüber verbunden. In der Scene, wie sie uns vorliegt, behauptet er Faust gegenüber nur notdürftig seinen Standpunkt und erscheint nicht als ein gleichberechtigter Gegner in der Argumentation.

Die nun im Fragment folgenden, ein kleines Stück aus Fausts Unterhandlungen mit Mephisto enthaltenden Verse 1770—1833 sind in unserem Schema übergangen, weil sie in ihrer Vereinzelung der Formulierung ihres Gedankengehalts widerstrebten, und es folgt gleich die Formel für den Schüler, der mit Wagner contrastiert wird.

Nun schweift der Blick des schematisierenden Dichters über die noch vorliegende Masse: Auerbachs Keller, Hexenküche, Gretchen, und findet für lustige Gesellschaft, Verjüngung und Liebe die Gesamtformel „Lebensgenuss“. Diese Zusammendrängung einer ungeheuren Masse in ein einziges Wort veranlasst den unerwartet schnell am Ende des ersten Teils angelangten Geist, gleich darüber hinaus zu schweifen bis zu dem letzten ihm in dämmernder Ferne verschwimmenden Abschlusse des Faustdramas. Der zweite Teil wird Faust zeigen, wie er in männlichem Thun die Befriedigung sucht, die der Lebensgenuss nicht gewährt; den von Faust nicht erreichten Genuss des Wesens der Dinge durch Aufbau der Welt von innen heraus wird der Epilog als Forderung aufstellen. So findet der schematisierende Dichter Rat und schreibt getrost:

Lebens Thaten Wesen.

Doch auch indem er dieses niederschreibt, warnt ihn etwas, dass er dabei nicht bleibt. Auf dem Quartblatt*) ist noch etwas Platz und es drängt ihn, diese wichtigen Dinge noch zu schärferem Ausdruck zu bringen. Er streicht die drei Worte, um für jedes gestrichene Wort eine Formel zu setzen.

Lebens Genuss der Person. erster Teil
Thaten Genuss zweiter Teil.
Schöpfungs Genuss Epilog im Chaos.

Der Schöpfungs-Genuss, der den beiden einseitigen von Faust erreichten Standpunkten entgegengesetzt werden sollte, ist das, was Goethe (an Jakobi, August 1775) so ausdrückt: „Was doch alles Schreibens Anfang und Ende ist, die Reproduktion der Welt um mich durch die innere Welt, die alles packt, verbindet, neuschafft, knetet.“

Nun überschaut er die gewonnene Formulierung. Es handelt sich um drei verschiedene Standpunkte, von denen man sich mit der Welt abfinden kann. Diese Standpunkte fügt er nun noch hinzu.

Der Schöpfungs-Genuss, die Reproduktion der Welt um mich durch die innere Welt, geht von innen aus, der Thaten-Genuss („als Mann zu Thaten willig“ 2, 289) hat seine Richtung nach aussen, ohne dass aber eine Neuschöpfung der Welt im Innern vorhergeht. Deshalb ist von innen und nach aussen hier nicht gleichbedeutend. Der Lebensgenuss, wie er in Auerbachs Keller und den Gretchenscenen erscheint, nimmt die Welt von aussen, bleibt äusserlich, er begreift sie nicht und schafft sie nicht neu, er geht aber nicht nach aussen. denn er geht nicht auf Aenderung und Besserung der Dinge aus. Nun aber soll ja der zweite Teil ausser

*) Zum Verständnis des Folgenden ist der Anblick des Faksimile (Goethe-Jahrbuch, Band 17, S. 209) erwünscht. Es lässt sich aus diesem Blatte mehr herauslesen als aus dem gedruckten Schema.



dem Genusse der That auch noch Helena enthalten. Das wird durch die Formel „Thaten Genuss nach aussen" nicht gedeckt. So fügt der schematisierende Dichter zu „Thaten Genuss nach aussen" noch hinzu „und Genuss mit Bewusstsein Schönheit"; denn hierdurch unterscheidet sich Fausts Leidenschaft für Helena, die auf den Besitz der höchsten Schönheit, der Schönheit schlechtweg gerichtet ist — „wer sie erkannt, der darf sie nicht entbehren" — von seiner Liebe zu Gretchen, die „in der Dumpfheit Leidenschaft" einem schönen Mädchen gilt. Auch diese Formel wird hinzugefügt.

Zu: „Epilog im Chaos" setzt er die nähere Lokalbezeichnung hinzu: „auf dem Wege zur Hölle." Es sollte erst heissen: „vor der Hölle"; daher das gestrichene v.

Ein Blick auf das Quartblatt genügt, um diese zeitliche Aufeinanderfolge der ursprünglichen Formeln und der in kleinerer Schrift teils über der Zeile eingeschobenen teils hinten angefügten Erweiterungen zu überschauen.

Das Ganze ist also ein Schema, welches mit bedächtiger Umschreibung der einzelnen vorhandenen Scenen in Formeln beginnt, in der dritten Scene zu einer ausführlichen Schematisierung der beiderseitigen Argumente behufs künftiger weiterer Ausgestaltung sich erweitert, bald aber in Folge der Ungeduld des vorwärts drängenden Geistes, der die Feder über das Papier hetzt, und auch in Folge äusserer Umstände (Beschränkter Raum des Quartblatts; Möglichkeit, Auerbachs Keller, Hexenküche und Gretchen in dem einen Wort Lebensgenuss zusammenzufassen) in ein anderes Tempo übergeht und in kurzen Formeln bis an die letzten möglichen Grenzen einer Faustdichtung vordringt.

Der ganze vorstehend auseinandergelegte Denk- und Schreibprozess hat sich in wenigen Minuten abgespielt.

Unserem Schema liegt nicht der Urfaust zu Grunde, denn dort heisst der Schüler ja noch „Student" (Wentzel, analecta Faustiana S. 152 f.) Das Schema setzt also

das Fragment voraus. Es fehlen ihm die Formeln für alles, was im Fragment fehlt, und sie sind vorhanden für alles was im Fragment sich findet, mit einziger Ausnahme der Verse 1770—1833. Dieser Span aus den Mephistoscenen war in seiner Vereinzelung nicht wohl zu schematisieren.

Der Plan eines Epilogs im Chaos ist durch die Miltonlektüre vom Juli 1799 angeregt worden, (vgl. oben S. 86 und die Erörterung der Schlusspläne am Ende der vorliegenden Abhandlung). Unser Schema ist also nach diesem Zeitpunkte entstanden.

Pniower hat schon in der Vierteljahrsschr. f. Litteraturgesch. 1892 S. 408 das Fragment als Grundlage unseres Schemas und das Ende der 90er Jahre als Entstehungszeit in Anspruch genommen. Manning (Goethe Jahrbuch 1896 S. 209) setzt das Schema in das Jahr 1773 und findet in dem Durchstreichen der Worte „Lebens Thaten Wesen" und dem nachfolgenden Durcheinandergeschriebenen eine Bestätigung „des Eindrucks der Gedankenunklarheit, den die Worte selbst auf uns machen." Ich halte es für richtiger, wenn uns bei Goethe etwas unklar bleibt, ein für allemal getrost anzunehmen, dass die Unklarheit nicht auf seiner Seite liegt.

Paralipomenon 2.

Treten des Elements des Glückes Insufficienz.

Wir haben hier die Formel für Fausts Leben vor Mephistos Erscheinen. Faust studiert und lehrt

Und ziehe schon an die zehen Jahr
Herauf, herab und quer und krumm
Meine Schüler an der Nase herum.

Er tritt sein Element. Der Vergleich von der Tretmühle für das ewige Einerlei einer mühsamen, abstumpfenden Bemühung ist ja allgemein üblich. Sein Element ist die Umgebung, in der er existiert und sich bethätigt. Vgl. Wilhelm Meister Buch 7, Kap. 6: So waren von der ersten Jugend an die Küche, die Vorratskammer, die Scheunen und Böden mein Element."

Solche kühnen Abkürzungen wie wir sie im „Treten des Elements“ haben, sind in den nur zum eigenen Gebrauch schnell hingeworfenen Schemata häufig, z. B. Paralipomenon 1: „Lebens Thaten Wesen.“

Bei diesem Treten des Elements ergiebt sich nun für Faust des Glückes Insufficienz

Es möchte kein Hund so länger leben.

Der Reim ist zufällig und bedeutungslos, weil „Insufficienz“ ein Schemawort ist, das in die Dichtung selbst nicht hineinpasst, und weil das Manuskript die folgende Anordnung bietet:

Treten des Elements des Glückes
Insufficienz.

Paralipomenon 10.

Seht mir nur ab wie man vor Leute tritt
Ich komme lustig angezogen
So ist mir jedes Herz gewogen
Ich lache, jeder lacht mit mir
Ihr müsst wie ich nur euch selbst vertrauen
Und dencken, dass hier was zu wagen ist
Denn es verzeihen selbst gelegentlich die Frauen
Wenn man mit Anstand den Respekt vergisst.
Nicht Wünschelruthe nicht Allraune
Die beste Zauberey liegt in der guten Laune
Bin ich mit allen gleich gestimmt
So seh ich, dass man mir nichts übelnimmt
Drum frisch ans Werk und zaudert mir nicht lange
Das Vorbereiten macht mir bange.

Die Weimarer Ausgabe nimmt Mephisto als Sprecher der Verse an und setzt das Paralipomenon zu dem Dialog nach der Schülerscene. Die Verse gehören aber einer harmloseren Persönlichkeit als Mephisto, mit dem doch nicht jeder lacht und der keineswegs mit allen gleichgestimmt ist. Die Schlusswendung:

Drum frisch ans Werk und zaudert mir nicht lange
Das Vorbereiten macht mir bange

zeigt die Bestimmung der Verse: sie gehören zum Vor-

spiel auf dem Theater, und der Sprecher ist die lustige Person, die hier den Uebergang macht zu dem Entschluss, das Stück nun aufzuführen. In der schliesslichen Fassung des Vorspiels mahnt die lustige Person ebenfalls den Dichter:

So braucht sie denn die schönen Kräfte . . .

aber der eigentliche Uebergang zum Abschluss fällt jetzt erst dem Direktor zu:

Der Worte sind genug gewechselt,
Lasst mich auch endlich Thaten sehn; . . .
Was heute nicht geschieht ist morgen nicht gethan,
Und keinen Tag soll man verpassen . . .

Die Selbstschilderung der lustigen Person ist jetzt mehr nach dem Anfang zu verlegt:

Die Gegenwart von einem braven Knaben
Ist, dächt' ich, immer auch schon was.
Wer sich behaglich mitzutheilen weiss,
Den wird des Volkes Laune nicht erbittern . . .

Da die lustige Person in Aussicht stellt, dass sie mit Anstand den Respekt vergessen wird, so spielt sie offenbar den Mephisto.

Paralipomenon 20.

Und merk dir ein für allemal
Den wichtigsten von allen Sprüchen
Es liegt dir kein Geheimniss in der Zahl
Allein ein grosses in den Brüchen.

Zur Disputation, wo es die Weimarer Ausgabe unterbringt, kann das Paralipomenon nicht gehören, weil Faust und Mephisto einander dort nicht mit „du“ anreden, sondern mit „ihr“ oder auch mit der dritten Person (das steht dem Herrn Vaganten frei). Das Paralipomenon 16:

Als Pudel als Gespenst und als Scholasticus
Ich habe dich als Pudel doch am liebsten

bietet keine Gegeninstanz, denn es gehört ebenfalls nicht in die Disputation, sondern in die zweite Paktscene und

zählt die drei Masken Mephistos in der richtigen Reihenfolge (vgl. oben S. 51.).

Unser Spruch gehört also in irgend eine andere Verhandlung Fausts mit Mephisto. Zur Erläuterung einige Citate. Goethe, Winckelmann (46, 32): „Ein solcher Entschluss (Religionswechsel) aber kann mit der allgemeinen Denkweise, mit der Ueberzeugung vieler Menschen in Widerspruch stehen; dann beginnt ein neuer Streit, der zwar bei uns keine Ungewissheit, aber eine Unbehaglichkeit erregt, einen ungeduldigen Verdruss, dass wir nach aussen hie und da Brüche finden, wo wir nach innen eine ganze Zahl zu sehen glauben. Ferner in einem vom 15. Januar 1798 datierten Aufsatz (II, 11, 38): „Es giebt, wie ich besonders in dem Fache das ich bearbeite oft bemerken kann, viele empirische Brüche, die man wegwerfen muss um ein reines constantes Phänomen zu erhalten; allein sobald ich mir das erlaube, so stelle ich schon eine Art von Ideal auf.“

Paralipomenon 22.

Faust Meph.

F. Umgekehrte Richtung der Jugend
M. Gegen Roheit.
F. Widerspricht. Jugend Elasticität, der Theilnahme fehlend. Vortheile der Roheit und Abgeschmacktheit.
M. Vorschlag. Geschichte des Trancks.

Das Gespräch leitet von Auerbachs Keller zur Hexenküche hinüber. Unter dem Eindrucke des Treibens der Zechgenossen spricht Faust aus, was beinahe sämtliche älteren Leute behaupten, dass seit seinen jungen Tagen Art und Neigungen der Jugend eine umgekehrte Richtung genommen haben. Damals war man idealistisch, jetzt geht man im rohen Genuss auf. Mephisto stimmt ihm bei und verspottet die Rohheit der Jugend. Faust widerspricht. Die jugendliche Elastizität geht denen verloren, die es mit dem Leben ernst nehmen; die

Rohen und Abgeschmackten bleiben dagegen gesund und kräftig. So ist er selbst über dem Sinnen und Grübeln ein müder Mann mit faltigem Gesicht geworden. Da schlägt ihm Mephisto vor, ihn durch einen Trank zu verjüngen und giebt eine Geschichte dieses Verjüngungstranks.

Die hier skizzierte Scene ist freilich nicht zu Stande gekommen, aber die „Geschichte des Tranks" besitzen wir doch. Goethe hat sie nach dem Verzicht auf die Ueberleitungsscene in die Hexenküche eingefügt wo sie seit 1808 als eine kleine Erweiterung gegenüber dem Fragment sich findet.

Faust.

Warum denn just das alte Weib?
Kannst du den Trank nicht selber brauen?

Mephistopheles.

Das wär' ein schöner Zeitvertreib!
Ich wollt' indess wohl tausend Brücken bauen.
Nicht Kunst und Wissenschaft allein,
Geduld will bei dem Werke sein.
Ein stiller Geist ist Jahre lang geschäftig;
Die Zeit nur macht die feine Gährung kräftig.
Und alles was dazu gehört
Es sind gar wunderbare Sachen!
Der Teufel hat sie's zwar gelehrt;
Allein der Teufel kann's nicht machen.

Das ist gewiss nicht die ganze „Geschichte des Tranks," aber doch ein Teil davon. So ist ein Rudiment der in unserem Paralipomenon skizzierten Scene doch zu Stande gekommen und in die Faustdichtung eingegangen.

Pniower (Vierteljahrsschr. f. Litteraturgesch. Band V, 414) findet den Vorschlag Mephistos in den Worten:

Gut! ein Mittel ohne Geld
Und Arzt und Zauberei zu haben:
Begieb dich gleich hinaus aufs Feld,
Fang' an zu hacken und zu graben u. s. w.

Aber die Verjüngungsfrage ist ja in unserem Gespräch noch nicht aufgetaucht; Pniower nimmt an, dass sie wie in der ausgeführten Hexenküchenscene hier als schon besprochen vorausgesetzt wird. Unser Gespräch hat aber als einzigen Zweck, an Stelle dieser still-

schweigenden Voraussetzung die Verjüngung ausdrücklich zu motivieren, und von den rohen Zechgenossen zur Hexe hinüberzuleiten. Pniowers Paraphrasierung der Skizze läuft auch nicht auf körperliche Regeneration hinaus, so dass Mephistos Vorschlag bei ihm ganz unvermittelt erscheint.

Den Zweck, eine Brücke von Auerbachs Keller zur Hexenküche zu schlagen, erfüllt die Skizze ohne die mindeste Abweichung oder poetische Imagination, rein dialektisch, etwas dürr und frostig. Sie atmet dieselbe kühle innerlich gleichgiltige Stimmung der Faustdichtung gegenüber wie die Abkündigung und der Abschied.

Paralipomenon 25.

Doppel-Scene.

Andreas Nacht.	*Mondschein.*
Feld und Wiesen.	*Vorstadt öder Platz.*
Faust.	*Gretchen.*

Erich Schmidt vermutet: Vielleicht zur Verzahnung von Wald und Höhle bestimmt. Das ist nicht möglich. Es ist Andreasnacht, wo das Mädchen den künftigen Geliebten im Bilde erblicken kann (Faust, Vers 878 f.). Zur Zeit der Scene Wald und Höhle hat Gretchen in der Andreasnacht nichts mehr zu suchen. Das Schema stellt wohl eher einen Versuch Goethes vor, die erste Begegnung Fausts mit Gretchen aus den niederen Formen des „Ansprechens“ eines jungen Mädchens durch einen galanten Herrn in den höheren Stil der Faustdichtung von 1800 zu übertragen.

Faust hat es in „Feld und Wiesen“ hinausgetrieben.

> Ein unaussprechlich holdes Sehnen
> Trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugehn.
> (V. 775/76.)

Dieses Sehnen der Menschenbrust strömt er nun in Versen aus, die, hätten sie Gestaltung gewonnen, in uns wohl die Empfindung regen würden: „Was tönet mir ein mächt'ger Hymnus durch die Nacht!“

Gretchen von derselben Sehnsucht nach Glück, die

sich bei ihr in dem Begehren zusammendrängt, das Bild des künftigen Geliebten zu sehen, in die mondbeglänzte Andreasnacht hinausgetrieben, erscheint auf der rechten Seite der zweigeteilten Bühne. „Vorstadt öder Platz". Die Wahl der Vorstadt könnte befremden, es leitet den Dichter wohl die Anschauung, dass dann Feld und Wiese der linken Seite in die Vorstadt übergehen und eine störende Zweiteilung vermieden werden könnte. Bei dem Versuche, das Hin und Her auszumalen, wie Faust und Gretchen, jeder sich allein glaubend, abwechselnd dem Ausdruck geben, was die einsame Nacht in ihrer Brust an Gedanken und Empfindungen hervorlockt, erlahmt natürlich die Phantasie. Wie Reden, die nicht aufeinander berechnet sind, durch ihren Zusammenklang zu einer höheren Einheit eigenartig neue Wirkung auszuüben, zeigt die Gartenscene. Bis hierher können wir mit einiger Sicherheit gehen. Wenn ich noch eine Vermutung wage, wie das Zusammentreffen herbeigeführt werden sollte, so verlasse ich den festen Boden.

Gretchen übt ihre unschuldigen Zauberkünste und versucht, den Geliebten im Krystall zu sehen. Sie nähert sich der Stelle, wo Faust, inzwischen in Schlaf versunken, in holden Träumen befangen liegt. Gretchen sieht den Zauber gelungen, sie sieht das Bild des herrlichsten Mannes und giebt ihrem naiven Entzücken lebhaften Ausdruck. Darüber erwacht der Schläfer und erblickt nun auch den Gegenstand seiner Träume leibhaftig vor sich. Anmutige Confusion, liebliche Aufklärung. Den jubelnden Doppelhymnus zweier Menschen, mit dem die Scene schliessen sollte, kann man ahnen, aber, da Goethe sie nicht geschrieben hat, nicht in Worten ausdrücken. —

Die geteilte Bühne und die von einander unabhängigen Monologe der zwei Akteure hat Goethe auch in seinem Lustspiel „die Wette" verwendet.

Das Andreasnachtmotiv wurde nach Aufgabe der Doppelscene zu anderweitiger Verwendung frei und ist vielleicht erst so in den Osterspaziergang hineinge-

kommen. Einen ähnlichen Nachklang der aufgegebenen Scene würden dann auch die oben citierten Verse 775 ff. vorstellen.

Die Paralipomena der Disputation und der deutschen Walpurgisnacht sind oben in zwei besonderen Aufsätzen behandelt; hier wird nur das Paralipomenon 31 besprochen, weil seine Erörterung die Gesamtdarstellung des Walpurgisnachtplans zu sehr belastet hätte.

Paralipomenon 31.

Aufmunterung zu Walp. Nacht. Daselbst. Frauen über die Stücke. Männer über das L'homber. Rattenfänger von Hameln. Hexe aus der Küche.

Die „Aufmunterung zu Walpurgis Nacht" bedeutet keinen selbständigen Prolog, sondern es sind damit die Verse 3835—3934 gemeint, in denen wir Faust und Mephisto hinaufklimmen sehen und in denen die mannigfachen, das ungeheure Schauspiel vorbereitenden Erscheinungen dargestellt sind: die Irrlichter, Glühwürmer, Mäusescharen, das unheimliche Treiben der Nachtvögel, das Aufglühen der Erzadern im Berggestein. Diese Partie hat Goethe auch in dem Inscenierungsschema von 1812 (14, 316) als eine besondere Scene „Felsen Gegend" von dem eigentlichen „Blocksberg" unterschieden.

Mit Verwunderung sehen wir, dass der Rattenfänger hier in der eigentlichen Walpurgisnacht erscheint, also vor dem in derselben Handschrift unmittelbar hinterher (Paralipomenon 48) genannten Intermezzo. Aber wie soll man sich Campe isoliert in der Walpurgisnacht vorstellen? Der Rattenfänger von Hameln stellt hier vielmehr die wirkliche nordisch-mythische Figur ohne litterarisch-satirische Hintergedanken vor. Dafür spricht auch die Zusammenordnung mit der Hexe aus der Küche. Die Anregung, ihn hier einzuführen, erhielt Goethe aus dem Anthropodemus Plutonicus (vgl. Paralipomenon 29), und der Rattenfänger der Sage hätte sich ja vortrefflich

dem Walpurgisnachtstreiben eingefügt. Aus dieser ursprünglichen und nicht verwirklichten Intention ist dann später die Anregung geflossen, dem Herausgeber der Kinderbibliothek diesen Maskennamen beizulegen.

Die Hexe aus der Küche haben wir nach Erich Schmidts plausibler Vermutung in der alten Hexe zu erkennen, mit der Mephisto tanzt. Die Identität der beiden würdigen Damen sollte ursprünglich deutlicher herauskommen.

Ueberaus befremdlich erscheint die Notiz „Frauen über die Stücke. Männer über das L'homber“; sie erregt zunächst die äusserste Verwunderung über die merkwürdigen Materien, die hier abgehandelt werden sollten. Vielleicht können einige Briefstellen dazu dienen, wenigstens die Möglichkeit einer Einfügung solcher Themata in den Walpurgisnachtskreis von ferne ahnen zu lassen.

Goethe an Kirms, 18. Oktober 1798: „Wenn Cordemann den Frauen gefällt, bin ich schon zufrieden, die Frauen sind schon mehr als ein halbes Publikum.“

Goethe an Carl August, 12. Mai 1789: „ich suche bald durch Thee, bald durch saure Milch die Gemüter der Frauen zu gewinnen, indess die Männer von der gewaltsamen Parze an den Spieltisch gefesselt sind.

Goethe an Schiller, 22. Dezember 1798: „Zum l'hombre wünsche ich Glück! Sie werden in der Anthropologie selber die Apologie des Spiels finden und obgleich ich gleich persönlich keine Idee habe, wie man sich dabei zerstreuen oder erfreuen könne, so zeigt es mir doch die Erfahrung an so viel Menschen.“ (In seiner Anthropologie, Königsberg 1798, behandelt Kant das Spiel S. 171 und 241).

Carl August an Knebel, 15. Januar 1784 . . . „eine neue Leidenschaft, welche die Liebe bei uns völlig ersetzt, nämlich fürs l'hombre-Spiel, das ich neulich erlernt habe“ . . .

In den „Briefen eines ehrlichen Mannes bei einem wiederholten Aufenthalte in Weimar, Deutschland 1800“ heisst es S. 89 von den Weimaranern: „die Unterhaltung

von nichts als dem Hofe, dem Theater und dem Kartenspiel."

Viel weiter bringt uns das alles freilich nicht; und es ist mir auch keineswegs sicher, ob das folgende Citat aus „Shakespeare und kein Ende" die Gedankenverbindung enthält, mit der das l'Hombrespiel und das Theater in den Walpurgisnachtkreis eingefügt werden sollten; aber es ist immerhin bemerkenswert, dass diese beiden so weit von einander abstehenden Dinge hier wieder zusammen erscheinen: „Betrachte man als eine Art Dichtung die Kartenspiele; auch diese bestehen aus jenen beiden Elementen (Wollen und Sollen). Die Form des Spiels, verbunden mit dem Zufalle, vertritt hier die Stelle des Sollens, gerade wie es die Alten unter der Form des Schicksals kannten; das Wollen verbunden mit der Fähigkeit des Spielers, wirkt ihm entgegen. In diesem Sinne möchte ich das Whistspiel antik nennen. Die Form dieses Spiels beschränkt den Zufall, ja das Wollen selbst. Ich muss bei gegebenen Mit- und Gegenspielern mit den Karten, die mir in die Hand kommen, eine lange Reihe von Zufällen lenken, ohne ihnen ausweichen zu können; beim l'Hombre und ähnlichen Spielen findet das Gegenteil statt. Hier sind meinem Wollen und Wagen gar viele Thüren gelassen; ich kann die Karten, die mir zufallen, verleugnen, in verschiedenem Sinne gelten lassen, halb oder ganz verwerfen, vom Glück Hülfe rufen, ja durch ein umgekehrtes Verfahren aus den schlechtesten Blättern den grössten Vorteil ziehen; und so gleichen diese Art Spiele vollkommen der modernen Denk- und Dichtart."

Es fragt sich nun weiter: Wer sind die „Männer" und „Frauen", von denen hier die Rede ist? Da an die Einführung menschlicher Männer und Frauen in die Walpurgisnacht nicht zu denken ist, so bleiben nur die Chöre der Hexenmeister und Hexen. In diesen Chören sollten sich also menschliche Verhältnisse satirisch spiegeln. In der That kann ja auch die Volksphantasie in der Ausmalung des Walpurgisnachtstreibens nichts anderes

hervorbringen als eben die menschlischen Leidenschaften und Vergnügungen. „Man tanzt, man schwatzt, man kocht, man trinkt, man liebt.“ Die Hexen und Hexenmeister werden dem Dichter zu satirisch genommenen Typen der menschlichen Frauen und Männer. Aus dieser Intention stammen die Verse 3978—85.

> Denn geht es zu des Bösen Haus
> Das Weib hat tausend Schritt voraus . . .
> Doch wie sie sich auch eilen kann,
> Mit einem Sprunge macht's der Mann.

In unserer seltsamen Notiz haben wir dann also die Spur von Versuchen Goethes, den Spielteufel in dieses Bild einzufügen, das Kartenspiel der Männer und die Theaterleidenschaft der Frauen in Walpurgisnachtsbeleuchtung zu zeigen.

Paralipomenon 52.

> *Die spindelförmigen Gestalten!*
> *Und sind für mich die edlen Helden todt*
> *So muss ich mich doch wohl zu diesen Schluckern*
> *[halten.*

Die Verse sind zusammen mit einer Anzahl anderer Paralipomena überliefert, die sämtlich ins Ende der neunziger Jahre gehören. Auf demselben Blatt finden sich noch Verse des „Abschied.“ Ich erwähne das Letztere, weil ich auch unser Paralipomenon zum zweiten Teil setze: ich halte es für einen Entwurf zur ältesten Helenadichtung. In diesen Versen spricht Helena den Eindruck aus, den Faust und sein Gefolge ihr machen. Sie vergleicht die Fremden verächtlich mit den edlen Helden, an deren Anblick sie gewöhnt war, aber da diese für sie tot sind, so ergiebt sie sich resigniert in die ungewohnte Gesellschaft.

Dass so die Verse sich vollkommen erklären, wird nicht geleugnet werden, aber der vulgär-burleske Ton kann vielleicht gegen die vorgeschlagene Deutung geltend gemacht werden. Wir dürfen aber zur Vergleichung nicht die romantische Hälfte der ausgeführten Helena-

dichtung heranziehen, sondern vielmehr den ältesten Entwurf zur Helena in Paralipomenon 84. Dort haben wir denselben Ton.

> Brauch nichts mehr nach euch zu fragen
> Darf der Frau ein schnippchen schlagen.

Wie verhalten sich nun zu unserem Paralipomenon die folgenden von Riemer und Eckermann in der zweibändigen Goethe-Ausgabe von 1836—37 (I, 1, 132) veröffentlichten Verse:

> Die schönen Frauen jung und alt
> Sind nicht gemacht sich abzuhärmen;
> Und sind einmal die edlen Helden kalt,
> So kann man sich an Schluckern wärmen.

Derselbe Gedanke und dieselben Formen; nur das „ich“ fehlt. Hier liegt eine Umwandlung der für Helenas Mund als ungeeignet erkannten Verse in eine grinsende Bemerkung Mephistos über die Gruppe Faust-Helena vor. Die Verse sind also ein echtes Faustparalipomenon, das durch missverständliche Einreihung unter die zahmen Xenien nahezu sinnlos geworden ist.

Dass dies der wirkliche Sachverhalt ist, ergiebt sich aus dem Ort, wo die Herausgeber die Verse fanden. Sie stehen in den Helenapapieren auf einem Blatte mit Paralipomenon 167 und 172 (vgl. 15 II, 231). Die Verse sind künftig aus dem Zusammenhang mit den zahmen Xenien zu lösen und unter die Faustparalipomena aufzunehmen, wo sie ihre eigentliche Meinung wiedergewinnen.

In Paralipomenon 62

finden sich noch die wohl nicht für die Walpurgisnacht bestimmten Verse:

> *Die Welt geht auseinander wie ein fauler Fisch*
> *Wir wollen sie nicht balsamieren.*

In diesen derben und gewaltigen Worten haben wir Goethe's Empfindungen bei der Auflösung des alten europäischen Zustandes um die Wende des Jahrhunderts.

Auch am Schlusse des „Abschied“ blickt Goethe aus dem Faustkreise heraus auf die ungeheuren Zeitereignisse:

> **Und wie des wilden Jägers braust von oben**
> **Des Zeitengeists gewaltig freches Toben.**

Paralipomenon 65.

Bravo alter Fortinbras, alter Kauz, dir ist übel zu Muthe ich bedaure dich von Herzen. Nimm dich zusammen. Noch ein Paar Worte, wir hören sobald keinen König wieder reden.

Canz(ler).

Dafür haben wir das Glück die Weisen Sprüche Ihrer Majestät dess Kaysers desto öfter zu vernehmen.

M(ephistopheles).

Das ist was ganz anders. Ew. Ex(cellenz) brauchen nicht zu protestiren was wir andre Hexenmeister sagen ist ganz unpräjudicirlich.

Faust.

Stille stille er regt sich wieder.

= Fahr hin du alter Schwan! Fahr hin Gesegnet seyst du für deinen letzten Gesang und alles was du uns sonst (?) gesagt hast. Das Uebel was du thun musstest ist klein dagegen.

Marsch(alck).

Redet nicht so laut der Kayser schläft Ihre Maj(estät) scheinen nicht wol.

M(ephistopheles).

Ihro Majest(ät) haben zu befehlen ob wir auf hören sollen. Die Geister haben ohne diess nichts weiter zu sagen.

(Seite 2):

F(aust).

Was siehst du dich um.

M(ephistopheles).

Wo nur die Meerkatzen stecken mögen ich höre sie immer (?) reden (?)

(Zwei Striche)

Es ist wie ich schon sagte ein Ertzvester König.

B(ischof).

Es sind heidnische Gesinnungen ich habe dergleichen im Marck aurel gefunden. Es sind die heidnischen Tugenden.

M(ephistopheles.)

Glänzende Laster! Und billig dass die Gs deshalb sämmtlich verdammt werden

K(ayser).

Ich finde es hart was sagt ihr Bischof

B(ischof).

Ohne dem Ausspruch unsrer all weisen Kirche zu entgegnen sollte ich glauben dass gleich —

(1/4 Seite leer. Seite 3):

M.

Vergeben! — heidnische Tugenden ich hätte sie gern gestraft gehabt wenns aber nicht anders ist so wollen wir sie vergeben — du bist vors erste absolvirt — weiter im Text.

(Kleines Spatium)

Sie verschwinden — Ohne Gestanck Riecht ihr was Ich nicht Diese Art Geister stincken nicht meine Herren.

Düntzer (zur Goethe-Forschung S. 248) nimmt an, Mephistopheles habe „den jungen Fortinbras aus Shakespeares Hamlet erscheinen lassen, wahrscheinlich auf des Kaisers Wunsch.“ Welche Confusion müsste in der Seele des Zuschauers entstehen, wenn der junge Fortinbras als alter Fortinbras angeredet würde, da es ja bei Shakespeare auch noch einen wirklichen alten Fortinbras

giebt! Das Adjektiv „alter“ zeigt vielmehr, dass es sich um keinen von beiden Fortinbras handelt. Man kann jeden Schauspieler „alter Roscius“ anreden, nur den wirklichen Roscius nicht. Die Anrede „alter Fortinbras“ ist eben so bildlich wie die gleich folgende von Faust an denselben Geist gerichtete: „alter Schwan.“ Das erste Bild zeigt uns, dass es sich um den Geist eines wackeren Königs handelt, das zweite, dass dieser König sterbend bedeutsame Worte gesprochen hat. Es ist ein erzfester König und er hat heldenhafte Gesinnungen geäussert, das, was dem christlichen Mittelalter als die glänzenden Laster der Heiden erschien. Im Volksbuch und im Puppenspiel lässt Faust an des Kaisers Hofe den Geist Alexanders des Grossen erscheinen, und es liegt kein Grund vor, hier nach einem Anderen zu suchen. Ausser dem sterbenden Alexander erscheinen noch andere Helden; welche, lässt sich nicht feststellen. Der Inhalt seines Schwanengesangs stellt ein Ideal antiken Heldenwesens auf, von dem der lebende Kaiser und sein Hof wunderlich abstechen. Bischof und Marschalk beurteilen den antiken Helden naiv von ihrem eingeschränkten Standpunkt wie es im ausgeführten Faust die Zuschauer bei der Erscheinung von Paris und Helena thuen. Mephisto vergleicht die erhabenen Reden Alexanders spöttisch mit dem sinnlosen politischen Geschwätz der Meerkatzen. Dass die Geister der antiken Helden verdammt sind, entspricht den Anschauungen des Mittelalters.

Zu den „glänzenden Lastern“ und „heidnischen Tugenden“ vgl. Hölderlin, Hyperion, Tübingen 1799, II 114: „Die Tugenden der Alten sey'n nur glänzende Fehler, sagt' einmal, ich weiss nicht, welche böse Zunge.“ Hölderlin braucht aber nicht die Quelle zu sein, denn die böse Zunge ist der heilige Augustin, der eben so gut hier direkt citiert sein kann.

Der Entwurf fällt in die neunziger Jahre, (Erich Schmidt, Urfaust [5] XXXV). Einen Ansatz zu einer Umdichtung in Verse haben wir im Paralipomenon 69.

Mephist.

Herr Kanzler protestiert nur nicht
Das was ein Geist in seinem Taumel spricht
Das ist politisch unverfänglich.

Unsere Scene liegt noch der von 1816 stammenden Skizze der Urgestalt in Paralipomenon 63 zu Grunde. Es werden Paris und Helena citiert, dann heisst es weiter:

„Ueber die Wahl der dritten Erscheinung wird man nicht einig, die herangezogenen Geister werden unruhig, es erscheinen mehrere bedeutende zusammen. Es entstehen sonderbare Verhältnisse, bis endlich Theater und Phantome zugleich verschwinden.“ Vgl. unser Paralipomenon: Sie verschwinden — Ohne Gestanck u. s. w. Ein Unterschied findet sich allerdings darin, dass in unserem Paralipomenon Faust und Mephisto der Erscheinung beiwohnen, in der Skizze dagegen nur Mephisto in Fausts Gestalt.

Paralipomenon 70.

Faust wie er regieren und nachsichtig sein wolle Meph. Schade für die Nachkömmlinge.

Paralipomenon 67.

Mephist.:

Pfui schäme dich dass du nach Ruhm verlangst
Ein Charlatan bedarf nur Ruhm zu haben.
Gebrauche besser deine Gaben
Statt dass du eitel vor den Menschen prangst.
Nach kurzem Lärm legt Fama sich zur Ruh,
Vergessen wird der Held so wie der Lotterbube,
Der grösste König schliesst die Augen zu
Und jeder Hund bepisst gleich seine Grube.
Semiramis! hielt sie nicht das Geschick
Der halben Welt in Kriegs und Friedens wage?
Und war sie nicht so gross im letzten Augenblick
Als wie am ersten ihrer Herrschertage?
Doch kaum erliegt sie ohngefähr

Des Todes unversehenem Streiche,
So fliegen gleich, von allen Enden her,
Skarteken tausendfach und decken ihre Leiche.
Wer wohl versteht was sich so schickt und ziemt
Versteht auch seiner Zeit ein Kränzchen abzujagen;
Doch bist nur erst hundert Jahr berühmt;
So weiss kein Mensch mehr was von dir zu sagen.

Paralipomenon 68.

Mephistopheles.

Geh hin versuche nur dein Glück!
Und hast du dich recht durchgeheuchelt,
So komme matt und lahm zurück.
Der Mensch vernimmt nur was ihm schmeichelt.
Sprich mit dem Frommen von der Tugend Lohn
Mit Ixion sprich von der Wolke,
Mit Königen vom Ansehn der Person,
Von Freiheit und von Gleichheit mit dem Volke!

Faust.

Auch diesmal imponirt mir nicht
Die tiefe Wuth mit der du gern zerstöhrtest,
Dein Tigerblick, dein mächtiges Gesicht.
So höre denn, wenn du es niemals hörtest:
Die Menschheit hat ein fein Gehör,
Ein reines Wort erreget schöne Thaten.
Der Mensch fühlt sein Bedürfniss nur zu sehr
Und lässt sich gern im Ernste rathen.
Mit dieser Aussicht trenn ich mich von dir,
Bin bald und triumphirend wieder hier

Mephist:

So gehe denn mit deinen schönen Gaben!
Mich freuts wenn sich ein Thor um andre Thoren quält.
Denn Rath denkt jeglicher genug bey sich zu haben,
Geld fühlt er eher wenns ihm fehlt.

Die Verse gehören zum ersten Akt, denn sie tragen die Signatur „ad 20", mit der auch Paralipomenon 66

bezeichnet ist, das sich auf Mephistos Thätigkeit als physicien de la cour bezieht.

Im ausgeführten Faustdrama tritt Faust erst am Schluss in eigentlich schaffende Thätigkeit ein. Bis dahin besteht das neue Leben unter Mephistos Auspicien im Schauen merkwürdiger Dinge und der Liebe zu dem deutschen Mädchen und der aus Zeit und Wirklichkeit herausgehobenen Griechenfrau. Der Dichter empfand, dass das Element männlichen Thuns in Fausts Leben gar zu sehr zurücktritt und so wollte er ihn hier in staatlicher Thätigkeit grossen Stiles zeigen. Vgl. auch Paralipomenon 100 „Faust schlafend, Geister des Ruhms der grossen That"; ebenso Paralipomenon 63 zu Anfang. Goethe's eigene Erfahrungen und Enttäuschungen liegen zu Grunde. Auch er hatte bis zur italienischen Reise gehofft und geträumt, den Abdruck seines Geistes in dem widerstrebenden Material eines Staatsorganismus darstellen zu können. Er war an diese Aufgabe beinahe so hoffnungsvoll und vertrauensselig herangegangen wie hier Faust. An Merck, 5. Januar 1776: „Wirst hoffentlich bald vernehmen, dass ich auch auf dem theatro mundi was zu tragiren weiss . . ." 22. Januar 1776: „Meine Lage ist vortheilhaft genug, und die Herzogthümer Weimar und Eisenach immer ein Schauplatz, um zu versuchen, wie einem die Weltrolle zu Gesicht stünde." 8. März. 1776: „nun will ich auch das Regiment probieren." Er war davon matt und lahm zurückgekommen. An Knebel, 21. November 1782: „Der Wahn, die schönen Körner die in meinem und meiner Freunde daseyn reifen, müssten auf diesen Boden gesät, und jene himmlische Juwelen könnten in die irdischen Kronen dieser Fürsten gefasst werden, hat mich ganz verlassen." So sollte es auch Faust hier ergehen. Die beiden merkwürdigen Fremden erscheinen also am Kaiserhofe und wissen sich bald unentbehrlich zu machen. Mephisto wird physicien de la cour, zugleich maître de plaisir und Universal-Hofmann. Für solche geistreichen Gauner grossen Stiles bot die Geschichte des achtzehnten

Jahrhunderts reichliche Beispiele. Häufig waren es Franzosen, deshalb wird im Paralipomenon 76 von Mephisto gesagt: „Ob er wohl auch französisch spricht.“ Faust lässt sich etwa die Verwaltung einer Provinz übertragen. Fausts schönen Vorsätzen, wie er regieren und nachsichtig sein wolle, begegnet Mephisto mit höhnischem Bedauern der Nachkömmlinge, die sich dann wieder mit der herkömmlichen Art von Regierung begnügen müssen und von dem grossen Muster also nichts haben. Natürlich sollte Mephistos Prophezeihung in Erfüllung gehen, dass Faust mit seinen Erwartungen schmählich scheitern werde. Das ergiebt sich schon aus der leichtfertigen Art, in der Faust hier sein Unternehmen angreift: Er will bald und triumphierend zurück sein. Es war wohl nicht beabsichtigt, uns Faust an dem Orte seiner neuen Wirksamkeit selbst vorzuführen -- das wäre eine gar zu weit abführende Diversion geworden — sondern, während Mephisto als Hofarzt, Arrangeur der Mummenschanz und Finanz-Wundermann seine Künste spielen lässt, macht Faust seine Erfahrungen als Gouverneur durch, von denen wir dann bei seiner Rückkehr das Nähere in einem Zwiegespräch mit Mephisto vernommen hätten, in dem Mephisto seinen Hohn über „das durchaus Scheisige dieser zeitlichen Herrlichkeit“ (Goethe an Merck, 22. Januar 1776) recht ausgiebig zu Tage gebracht hätte. Es wäre eine schöne Ergänzung zur Schülerscene geworden. So müssen wir uns mit unserem Paralipomenon begnügen, dessen wunderbar formvollendete und geistreiche Verse von der Genugthuung Zeugnis geben, mit der Mephisto-Goethe dieses Thema behandelte. Semiramis ist nach der einstimmigen und überzeugenden Vermutung aller Erklärer Katharina die Zweite, die „Semiramis des Nordens“, wie Voltaire sie nannte. Ich glaube, dass wir bei Goethe's gegenständlicher Art, solche Dinge zu sehen, dann auch in dem grössten Könige, dem gleich nach seinem Tode widerfährt, was in unseren Versen zu lesen ist, Friedrich den Grossen zu sehen haben. Dass man in Preussen nach

seinem Tode von allerhand kleinem Regiedruck erleichtert aufatmete und auf seinen Nachfolger hoffnungsvoll blickte, ist ja bekannt. Vgl. auch Goethe an Merck, 5. August 1778: „Und dem alten Fritz bin ich recht nah geworden, da ich hab sein Wesen gesehen, sein Gold, Silber, Marmor, Affen, Papageien und zerrissene Vorhänge, und hab über den grossen Menschen seine eignen Lumpenhunde raisonniren hören.“

Mit den Worten: „Auch diesmal imponiert mir nicht“ u. s. w. knüpft Faust an verwandte Scenen an, in denen Mephistos Hohn und sein Idealismus aufeinander platzen. (Schluss von „Marthes Garten“ und „Trüber Tag. Feld“.) Auch äusserlich tritt die Analogie hervor. Paralipomenon 68:

> Die tiefe Wuth, womit du gern zerstörest
> Dein Tigerblick, dein mächtiges Gesicht.

Trüber Tag, Feld: „Steh nur, steh! Wälze die teuflischen Augen ingrimmend im Kopfe herum . . . Fletsche deine gefrässigen Zähne mir nicht so entgegen!“

Paralipomenon 82.

Das haben die Propheten schon gewusst
Es ist gar eine schlechte Lust
Wenn Ohim, sagt die Schrift, und Zihim sich begegnen.

Jesaias 13, 20—21: „dass man fort nicht mehr da wohne noch Jemand da bleibe für und für; dass auch die Araber keine Hütten daselbst machen und die Hirten keine Hürden da aufschlagen. Sondern Zihim werden sich da lagern und ihre Häuser voll Ohim sein, und Straussen werden da wohnen und Feldgeister werden da hüpfen.“

Die Beziehung der Verse müssen wir in den Scenen nach der Helenakatastrophe suchen. Sie teilen nämlich die Signatur „ad 22“ mit dem Paralipomenon 81:

> Warum man sich doch ängstlich müht und plackt u. s. w.

Diese Verse sind aber eine Ausführung der Formel

im Paralipomenon 178: „Jener (Mephisto) schildert die Zustände der besitzenden Menschen“ und gehören in das grosse Gespräch Fausts und Mephistos am Anfang des vierten Aktes. In diesem Gespräch, dem also auch unser Paralipomenon angehört — oder in dessen Nähe es unterzubringen ist — malt nun Faust den Zustand des Meeresufers, da wo es zwischen Land und Wasser streitig ist, „der wüsten Strecke widerlich Gebiet.“ Hier schliessen sich unsere Verse als Mephistos Antwort an. Uebrigens handelt es sich um eine Neuverwendung. Die Verse waren ursprünglich für den ersten Teil bestimmt; sie erscheinen zuerst im Paralipomenon 20 zusammen mit Entwürfen zur Disputation und zur Walpurgisnacht. Für welchen Zusammenhang sie ursprünglich gedichtet waren, weiss ich nicht zu sagen; in die Disputation über Fragen des Naturerkennens würden sie sich allenfalls einfügen lassen.

Paralipomenon 84.

Helena Egypterin Mägde.

H. Mägden befiehlt eine Spartanische Fürstin. Eg. Alberne Spässe. H. Verdriesslichkeit. Eg. Weitere Reden. H. Drohung.

Eg(ypterin).

Und das heilige Menschenrecht
Gilt dem Herren wie dem Knecht
Brauch nichts mehr nach euch zu fragen
Darf der Frau ein Schnippchen schlagen
Bin dir längst nicht mehr verkauft
Ich bin Christin bin getauft

H. Erstaunen. Eg. Zuerst aus der Architektur freundl. Ort Rheinthal. H. Jammer dass Venus sie wieder belogen Klage der Schönheit. Eg. Lob der Schönheit. H. Bangigkeit wem sie angehöre. Eg. Trost Faust gerühmt.

Faust H. Will zu den ihrigen F. alle dahin, sie selbst aus Elysium gehohlt. H. Danckbarkeit heidnische

Lebensliebe. F. Leidenschaft Antheil. H. Wiedmet sich Fausten.

Der Entwurf stellt den ältesten erhaltenen Plan zu Helena vor. Mephisto in der Maske einer Egypterin reizt Helena durch alberne Spässe und Widerspruch, ihm mit Strafe zu drohen. Die Egypterin trotzt Helena unter Berufung auf das heilige Menschenrecht, das auch den Diener schützt, und auf ihr Christentum. Auf Helenas Erstaunen über diese nie gehörten Worte klärt Mephisto sie über die neue Welt auf, in die sie ahnungslos hineintritt und zeigt ihr den deutschen Ort, an dem sie sich befindet. Helena jammert, dass sie wieder durch Venus verraten sei und auf ihre bange Frage, wem sie nun angehöre, rühmt Mephisto Faust, der denn auch erscheint und von der aus Zeit und Naturgesetzen herausgelösten Schönheit Besitz nimmt.

Dass Mephisto in der Maske der Egypterin steckt, ergiebt sich aus der kunstvollen und überlegenen Art, in der diese Helena auf Fausts Auftreten vorbereitet und aus der Analogie der Egypterin mit Phorkyas. Wohlbewusst spricht Mephisto von dem für antike Anschauung unverständlichen „heiligen Menschenrecht" und vom Christentum, um Helenas Erstaunen zu erregen. Aus der romanischen oder gothischen Architektur des freundlichen Ortes im Rheinthal zeigt er ihr dann, dass sie sich ausserhalb der Griechenwelt befindet. Nun sehen wir auch, was es mit Mephistos „albernen Spässen" auf sich hat. Helena spricht als spartanische Fürstin, die den Mägden befiehlt und Mephistos Spässe zielen darauf, dass man hier in dieser Umgebung von spartanischen Fürstinnen und ihrem Herrscherrecht über die Mägde nichts wisse. Auch die Reime, in denen Mephisto spricht, haben den Zweck, Helena, die natürlich in antikisierenden Versmassen redet, zu verwirren. Niejahr (Euphorion I, 93) zieht aus Mephistos Versen den Schluss, dass die ganze Scene in Reimen beabsichtigt war. Aber Helena, die sich in Sparta glaubt und gleich munter Knittelverse von sich

giebt, wäre doch eine arge Stillosigkeit, und Goethe hat ja auch auf demselben Blatte unten schon einen Trimeter hingeschrieben. Dass Helena weiterhin den Gebrauch der Knittelverse erlernen sollte, zeigt das oben besprochene Paralipomenon 52.

Mit arglistiger Kunst führt Mephisto Helena die fremdartige Welt vor Augen, in die sie eintritt, erregt in ihr das Gefühl völliger Verlassenheit und macht sie so geneigt, sich Faust zu ergeben. Einer Erläuterung bedarf noch Helenas „Jammer dass Venus sie wieder belogen“. Das schliesst sich an die Klage der Helena zu Aphrodite, Ilias III 399 ff. an:

Δαιμονίη, τί με ταῦτα λιλαίεαι ἠπεροπεύειν;
ἦ πή με προτέρω πολίων εὐναιομενάων
ἄξεις ἢ Φρυγίης ἢ Μῃονίης ἐρατεινῆς,
εἴ τίς τοι καὶ κεῖθι φίλος μερόπων ἀνθρώπων;
οὕνεκα δὴ νῦν δῖον Ἀλέξανδρον Μενέλαος
νικήσας ἐθέλει στυγερὴν ἐμὲ οἴκαδ᾽ ἄγεσθαι,
τοὔνεκα δὴ νῦν δεῦρο δολοφρονέουσα παρέστης;

Unser Schema steht der in Paralipomenon 63 überlieferten Skizze der Urgestalt des zweiten Teiles noch sehr nahe. Dort heisst es: „Unendliche Sehnsucht Fausts nach der einmal erkannten höchsten Schönheit. Ein altes Schloss, dessen Besitzer in Palästina Krieg führt, der Castellan aber ein Zauberer ist, soll der Wohnsitz des neuen Paris werden. Helena erscheint: durch einen magischen Ring ist ihr die Körperlichkeit wieder gegeben. Sie glaubt soeben von Troja zu kommen und in Sparta einzutreffen. Sie findet alles einsam, sehnt sich nach Gesellschaft, besonders nach männlicher, die sie ihr lebelang nicht hat entbehren können. Faust tritt auf und steht als deutscher Ritter sehr wunderbar gegen die antike Heldengestalt.“ Also auch hier erscheint, der Tradition im Faustbuch entsprechend, Helena durch Zauberkraft in Deutschland. Das Schema ist früher anzusetzen als die Helenadichtung von 1800, deren Schauplatz Sparta ist.

Paralipomenon 99, 14.

Mephistopheles und Enyo; schaudert vor ihrer Hässlichkeit; im Begriff sich mit ihr zu überwerfen, lenkt er ein. Wegen ihrer hohen Ahnen und wichtigen Einflusses macht er ein Bündniss mit ihr. Die offenbaren Bedingungen wollen nichts heissen, die geheimen Artikel sind die wirksamsten.

Paralipomenon 123.

Mephistopheles hat indessen mit Enyo Bekanntschaft gemacht, deren grandiose Hässlichkeit ihn beinahe aus der Fassung gebracht und zu unhöflichen beleidigenden Interjektionen aufgeschreckt hätte. Doch nimmt er sich zusammen und in Betracht ihrer hohen Ahnen und bedeutenden Einflusses sucht er ihre Gunst zu erwerben. Er versteht sich mit ihr und schliesst ein Bündniss ab, dessen offenkundige Bedingungen nicht viel heissen wollen, die geheimen aber desto merkwürdiger und folgereicher sind.

Was für ein Bündnis schliesst Mephisto mit Enyo? Es muss etwas sehr Merkwürdiges und Bedenkliches sein, da sich die Schemata so schelmisch zurückhaltend darüber aussprechen. Wie sehr sie dazu Veranlassung haben und welche Gipfel der Schelmerei Goethe erreichen konnte, wird sich gleich zeigen.

Enyo ist eine der drei Phorkyaden. Die Kenntnis dieser Gestalten verdankte Goethe seinem mythologischen Lexikon (Hederich, Leipzig 1770) wo er unter „Graae“ las: „Sonst werden sie auch vielfältig von ihrem Vater Phorcides oder Phorcyades genannt . . . Einige zählen deren nur zwo, nämlich die Pephredo und Enyo, die meisten aber drey . . . Sie waren . . alte graue Weiber, sonst aber Schwestern und Hüterinnen der Gorgonen. Sie hatten alle drey nur einen Zahn und ein Auge, welche sie einander wechselsweise gaben, wenn sie etwas essen oder sehen wollten . . . Sie wohnten hiernächst an einem Orte, wo weder Sonne noch Mond

hinschien . . . Perseus . . machte sich zuerst an diese Gräen und ertappete deren Zahn und Auge . . . Andere wollen, er habe sie gezwungen, ihm ihr Auge zu geben . . .“

Das ist also die Vorlage, aus der Goethe seine Phorkyadenscene schuf. Hederichs Mitteilung über Perseus hat bei ihm den Einfall erregt, Mephisto für den Helenaakt mit einer grauenhaften antiken Maske auszustatten, indem er von den Phorkyaden Auge und Zahn übertragen bekommt. In der ausgeführten Faustdichtung geht Mephisto in seiner neuen Gestalt ab und überlässt es Faust, den Besitz Helenas allein zu erreichen, wie er kann. Nun deutet aber die folgende Stelle des Paralipomenon 123, 2 darauf hin, dass Mephisto auf der Walpurgisnacht ursprünglich nicht nur seinem Vergnügen nachgehen, sondern auch den Fortgang des Dramas befördern sollte:

„Dem alten, auf die ältere von Faust umgehende Fabel gegründeten Puppenspiel gemäss, sollte im zweiten Teil meiner Tragödie gleichfalls die Verwegenheit Fausts dargestellt werden, womit er die schönste Frau, von der uns die Ueberlieferung meldet, die schöne Helena aus Griechenland in die Arme begehrt. Dieses war nun nicht durch Blocksberggenossen, ebensowenig durch die hässliche, nordischen Hexen und Vampyren nahverwandte Ennyo zu erreichen . . .“

Dass Fausts Verbindung mit Helena nicht durch Blocksberggenossen allein zu erreichen war, leuchtet ein. Mephisto sagt selbst, als es sich um die Herbeischaffung Helenas handelt:

Das Heidenvolk geht mich nichts an,
Es haust in seiner eignen Hölle.

Aber durch Enyo? Goethe deutet hier auf aufgegebene Versuche hin, durch Mephistos Verhandlungen mit Enyo die Verbindung Fausts mit Helena herbeizuführen. Die Phorkyaden sind ja nach Hederich Hüterinnen der Gorgonen, als deren Aufenthalt er unter anderem auch mit Berufung auf Virgil den Eingang der Hölle angiebt. Von der Bedrohung Fausts durch das

Gorgonenhaupt besitzen wir Bruchstücke im Paralipomenon 160—161.

Nun aber die geheimen, unaussprechlichen Bedingungen? Ihre Spuren finden wir im Paralipomenon 127:

Das muss dich nicht verdriessen
Wer kuppelt nicht einmal um selber zu geniessen?

Die Weimarer Ausgabe nimmt mit Recht Mephisto als den Sprechenden an. Dass die Verse aber im Zusammenhange des ausgeführten Faust nicht unterzubringen sind, zeigen die Fragen „1 Akt? Zu Wagner? Auf Helena bezüglich?“ Die Verse müssen also wohl einem aufgegebenen Motiv angehören. Das Wort „kuppeln“ weist auf die Beförderung der Vereinigung Fausts mit Helena. Das ergiebt sich aus Paralipomenon 162, wo „Phorkyas Kuppeley“ und „Phorkyas fortgesetzte Kuppeley“ Mephistos Bemühungen bezeichnet, Faust der Helena annehmbar zu machen. Enyo soll sich also ihre kupplerischen Bemühungen um die Vereinigung Fausts mit Helena nicht verdriessen lassen — sie wird dafür selber geniessen. Und nun können wir den Traktat wieder herstellen. Er enthält zwei geheime Bedingungen:

1) Enyo befördert die Vereinigung Fausts mit Helena.

2) Sie, die Urhässliche, in der schönheitsfreudigen Griechenwelt vom Liebesgenuss Ausgeschlossene darf dafür Mephistos reale Gunst in Anspruch nehmen.

Mephistos merkwürdige Unternehmungen und Erlebnisse auf diesem Gebiet sind ein Motiv, das sich durch den ganzen Faust hindurchzieht. Der Wünsche Marthes erwehrt er sich nur mit Mühe und an den freien Tanz mit der Hexe auf der Walpurgisnacht und die dazu gehörigen freieren Verse braucht nur erinnert zu werden. In der Maske des Geizes führt er auf der Mummenschanz mit dem Golde des Plutus sehr bedenkliche plastische Arbeit aus, und die Erscheinungen der antiken Walpurgisnacht gefällt es ihm alle aus einem Punkte zu studieren. Schon zur Fahrt nach der Walpurgisnacht bestimmt ihn der schelmisch-altkluge Ho-

munculus, indem er seinen Appetit auf thessalische Hexen reizt. Die Sphinx ist ihm „recht appetitlich oben anzuschauen“ und bei den Lamien setzt er seine Grundsätze:

> Allzugewohnt aus Naschen
> Wo es auch sei, man sucht was zu erhaschen

und

> Denn wenn es keine Hexen gäbe,
> Wer Teufel möchte Teufel sein

in die That um. Von der absurden Liebschaft mit den Engeln wird weiterhin noch etwas bisher Unbekanntes zu berichten sein.

Goethe hat die ganze Kraft seiner Genialität daran gesetzt, aus diesem Motiv herauszuholen, was es irgend hergeben wollte. Dem gewaltigen Begehren Fausts nach Schönheit gehen Mephistos verrucht komische Unternehmungen fortwährend in wirksamem Contraste zur Seite.

Aus den Verhandlungen Mephistos mit Enyo besitzen wir nun noch eine Anzahl von Bruchstücken, mit deren Hilfe sich der Verlauf der beabsichtigten Scene in den Hauptzügen verfolgen lässt. Im Paralipomenon 140

> Du schärfe deiner Augen Licht
> In diesen Gauen scheint's zu blöde.
> Von Teufeln ist die Frage nicht
> Von Göttern ist allhier die Rede

wehrt Enyo die erste unhöfliche Begegnung Mephistos ab. Er hat sie also mit den ihm vertrauten nordischen Gestalten verglichen, wie er auch noch im ausgeführten Faustdrama meint:

> Wir litten sie nicht auf den Schwellen
> Der grauenvollsten unsrer Höllen

und sich ihnen später als weitläufiger Verwandter vorstellt.

Enyos Anspruch, als Göttin anerkannt zu werden, regt dann in Mephisto den Einfall an, ihr mit Schmeichelei beizukommen. Paralipomenon 143:

> Ich kenne dich genau
> Da wo du bist ist mir der Himmel blau

Du bist des Lebens eignes grau
Ich sehe dich nicht gern in den Lichten Höhlen.

Die Weimarer Ausgabe fragt dazu: „Faust?“ Aber zu wem sollte Faust das sagen? Die Erwähnung der lichten Höhlen führt auf die Spur. Mephisto sagt zur Dryas V. 7695—7696:

Doch sagt was in der Höhle dort
Bei schwachem Licht sich dreifach hingekauert?
Dryas.
Die Phorkyaden.

Die Verse gehören also zu den tollen Schmeicheleien, mit denen Mephisto Enyos Gunst zu erwerben sucht, wie Reineke die der hässlichen Frau Gieremund. Die schwach beleuchtete Höhle bezeichnet er als eine lichte mit derselben ironischen Unverfrorenheit, mit der er Enyos Schönheit rühmt.

Nun macht Mephisto seinen Vorschlag. Als treuer Gefährte will er Faust mit Helena vereinigen. Dazu soll ihm Enyo verhelfen und dafür den schon angedeuteten Lohn erhalten. Und da Enyo nun etwas Aehnliches erwidert wie Frau Marthes „O es beliebt dem Herrn zu scherzen“, so zerstreut er ihre Bedenken im Paralipomenon 129:

Und wenns der Teufel ernstlich meint
So sind es wahrlich keine Spässe.

In Mephistos Situation werden nun auch Liebesworte zu der holden Genossin gefordert. Wie das etwa klingt, hören wir im Paralipomenon 150:

Das Auge fordert seinen Zoll.
Was hat man an den nackten Heiden?
Ich liebe mir was auszukleiden,
Wenn man doch einmal lieben soll.

Enyo denkt man sich gern bekleidet, und sie heisst auch bei Hesios *κροκόπεπλος*. Mephistos Empfindungen für seine Schöne malen sich nicht übel in den Worten: „Wenn man doch einmal lieben soll.“

Weitere, wie es scheint, sittliche Bedenken Enyos

beschwichtigt Mephisto mit den Worten des Paralipomenon 127:

> Das muss dich nicht verdriessen
> Wer kuppelt nicht einmal um selber zu geniessen.

Die geheimen Bedingungen des Traktats kennen wir nun genügend. Die offenkundigen haben wir im Paralipomenon 152:

> M(ephistopheles)
> Zum edlen Zweck es abzutreten frei

nämlich Enyos Aeusseres, Auge und Zahn. Die Erwähnung des „edlen Zwecks" weist die Verse in diesen Zusammenhang, denn im ausgeführten Faustdrama ist von einem Zweck der Uebertragung nicht die Rede.

Wie nach abgeschlossenem Traktat das eine Liebespaar zum anderen hinübergrinst, sehen wir im Paralipomenon 132 und 128:

> Indessen wir ins Fäustchen lachen
> So brüsten sie sich ohne Scheu,
> Sie denken weil sie's anders machen
> Es wäre neu!

> Von dem was sie verstehn
> Woll'n sie nichts weiter wissen.

Faust und Helena verstehen, dass sie sich lieben, und begehren von den Rätseln ihrer Existenz und Vereinigung nichts weiter zu wissen. So heisst es auch im ausgeführten Faustdrama:

> Durchgrüble nicht das einzigste Geschick,
> Dasein ist Pflicht und wär's ein Augenblick.

Auch, dass Faust und Helena „sich ohne Scheu brüsten", kommt in der ausgeführten Dichtung zur Erscheinung. V. 9407—9410:

> Nicht versagt sich die Majestät
> Heimlicher Freuden
> Vor den Augen des Volkes
> Uebermütiges Offenbarsein.

Die geniale Conception der beiden Liebespaare, des edel-schönen und des verrucht-hässlichen, stellt, wie so

vieles im zweiten Teile, die Steigerung eines vom ersten Teile entnommenen Motivs vor. Es ist die Gruppierung der Gartenscene.

Goethe hat also sehr ernstlich darauf hingearbeitet, Mephistos Thätigkeit für die Verbindung Fausts mit Helena in Gang zu setzen. Zuletzt überwog doch die Empfindung, dass die Verhandlungen Mephistos mit Enyo keine würdige Grundlage für einen solchen Vorgang darstellen, und Goethe zog statt der Enyo die edle Manto heran, wie er das selbst im Paralipomenon 123, 2 ausspricht: „Dieses war nun nicht durch Blocksbergs Genossen, ebensowenig durch die hässliche, nordischen Hexen und Vampyren nahverwandte Ennyo zu erreichen, sondern, wie in dem zweiten Teile alles auf einer höheren und edlern Stufe gefunden wird, in den Bergklüften Thessaliens unmittelbar bei dämonischen Sibyllen zu suchen . . .“

Von der ursprünglich in Aussicht genommenen grossen Scene zwischen Mephisto und Enyo hat Goethe dann nur Mephistos anfängliches Entsetzen, sein Einlenken und die Uebernahme der Maske für die endgiltige Faustdichtung gerettet. Dabei wurde auch die Reduktion der drei Phorkyaden auf die eine Enyo überflüssig, und sie erscheinen wie in der antiken Ueberlieferung als Dreiheit. Die Zartheit der mit Enyo zu verhandelnden Dinge hatte die Gegenwart von Zeugen nicht gestattet. Die Hölle selbst hat nicht nur ihre Rechte, sondern auch ihre Schicklichkeit.

Paralipomenon 106.

Plutus verabschiedet den Wagen. Lencker Adieu. Plutus dem Geiz befehlend der gern verheimlicht doch auch grossthuisch Oeffnung der Kiste. Herold Plutus den Stab ergreifend. Platz machend Den Kreis beschreitend Gemurmel Plutus Faunenchor Gemurmel Tanz und Sang Annäherung an die Kiste. Maske fällt hinein Flammt auf Entzündet den Faun Dann die Faunen

Kiste schlägt zu fliegt fort (Ausgestrichen: *Einer verhüllt das Ges) Der Kayser ist entdeckt* (Ausgestrichen: *Der Dichter) Faust den Heroldst(ab) fassend Enthüllt das Ganze.*

Paralipomenon 113.

Dichter

erdreisten

Und nur der Dichter kann es leisten.

Paralipomenon 117.

Wer schildert solchen Uebermuth
Wenns nicht der Dichter selber thut.

Nun tret ich nothgedrungen vor
Der Dichter.

Lesarten zu Vers 6559:

Dämmerschein
Der Dichter tritt ein

Wir haben hier die Spuren der merkwürdigen, gleich wieder aufgegebenen Intention, die Lösung der Verwirrung und Scheinkatastrophe am Schlusse der Mummenschanz durch „den Dichter“ bewirken zu lassen.

Goethe hat hier die Gelegenheit wahrgenommen, einmal unbeschränkt durch die bei seinen Weimarer Maskenzügen überall sich eindrängende Rücksicht auf die vorhandenen technischen und materiellen Mittel die poetische Phantasie frei walten zu lassen.

> Drum schonet mir an diesem Tag
> Prospekte nicht und nicht Maschinen.
> Gebraucht das gross' und kleine Himmelslicht,
> Die Sterne dürfet ihr verschwenden;
> An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
> An Thier und Vögeln fehlt es nicht.

Ein solches Wunderbild, wie es nun hier erscheint, musste aber einen dramatisch bis zum Schlusse sich steigernden Inhalt bekommen und nicht als blosse Folge

bunter Bilder und Gestalten verlaufen. Das geschah, indem das Maskengewimmel durch gesteigerte phantasmagorische Erscheinungen in Schrecken gesetzt wird. Zuerst kommen Otter und Fledermaus aus dem Ei, in das sich Zoilo-Thersites, vom Stab des Herolds getroffen, verwandelt; sie huschen, fliegen und kriechen durch die Menge.

> Keiner von uns ist verletzt —
> Alle doch in Furcht gesetzt.

Dann spritzt Plutus mit dem Heroldsstabe Scheingluten auf die zudrängende Menge.

> Schon ist der Kreis zurückgedrängt
> Und niemand glaub' ich ist versengt.

Es war Goethe hier darum zu thun, das bunte Gesamtbild durch das poetische Feuerwerk der von Plutus auf seinem Umgange verspritzten Flammen noch weiter zu schmücken. Demselben poetisch-technischen Zwecke dienen die vom Knaben Lenker vorher auf die Köpfe der Menschen verstreuten Flämmchen, in denen sich die Dichterschicksale so schön malen.

> Auf dem und jenem Kopfe glüht
> Ein Flämmchen, das ich angesprüht,
> Von einem zu dem andern hüpft's,
> An diesem hält sich's, dem entschlüpft's,
> Gar selten aber flammts empor,
> Und leuchtet rasch in kurzem Flor;
> Doch vielen, eh' man's noch erkannt
> Verlischt es, traurig ausgebrannt.

Gewiss hat Goethe hier an Bürger, Lenz, die Stolberg, Schelling und Andere gedacht. Bei ihm selbst hat „sich's gehalten.“

Die Lust Goethe's an diesen imaginativen Lichterscheinungen steigert sich dann zu der grossen, die ganze bunte Maskenwelt umfassenden phantasmagorischen Feuersbrunst. Das entspricht einer ästhetischen Contrastforderung, die Goethe einmal in Dichtung und Wahrheit (26, 325) ausspricht: „Wie nun aber eine Feierlichkeit dieser Art mit etwas Gefährlichem und Schreck-

haften schliessen soll, so war es wirklich ein fürchterlicher Augenblick, als die bretterne Küche selbst Preis gemacht wurde.“ Natürlich musste diese grosse Scheinkatastrophe wie die vorhergehenden kleinen in Frieden und Heiterkeit aufgelöst werden, und das sollte nach Goethe's ursprünglicher Intention der Dichter thun. Sein Thema wären etwa wie in der klassischen Walpurgisnacht bei dem ebenfalls phantasmagorischen Niederschweben des Mondes die Worte gewesen:

Sei ruhig! es war nur gedacht.

Am Schlusse des Paralipomenon 106 ändert Goethe diesen Plan; er streicht den Dichter und setzt dafür Faust, der nun das Ganze „enthüllt“ oder „entwast“ (Paralipomenon 105); d. h. — mit kühner Zusammenziehung in den nur für den eigenen Gebrauch Goethe's bestimmten Schemata —: Er entfernt die Scheingefahr durch Hüllen und Wasen (Dünste).

Du geräumig weite Luft
Fülle dich mit kühlem Duft.
Zieht heran umherzuschweifen
Nebeldünste, schwangre Streifen,
Deckt ein flammendes Gewühl.

Eine ähnliche kühne Sprachstenographie haben wir im „Treten des Elements“ (Paralipomenon 2) kennen gelernt.

Zu der Stelle: „Plutus dem Geiz befehlend der gern verheimlicht doch auch grossthuisch“ gehören die beiden Verse des Paralipomenon 113:

Geiz:
Nur alle hundert Jahr einmal
Doch heute bin ich liberal.

Die phantasmagorischen Erscheinungen, die sich durch die ganze Mummenschanz hindurchziehen, hat Goethe durchweg an den Stab des Herolds geknüpft. Durch den Schlag des Stabes verwandelt sich Zoilo-Thersites zum Klumpen und Ei, aus dem die Otter und Fledermaus herausschlüpfen; Plutus trifft mit ihm die

Schlösser der Kiste, die sich dann aufthut und das Scheingold herausquellen lässt, und wie der Haufe nun zudrängt, taucht Plutus den Stab in das glühende Gold und spritzt damit Trugflammen unter die Menge. Nun verstehen wir auch die Anweisung: „Herold den Stab anfassend, welchen Plutus in der Hand hält.“ Indem der Herold den Stab anfasst, wirkt auf ihn dessen magische Kraft, Phantasmen, Blendvisionen zu erzeugen und er sieht nun Alles, was sich weiter begiebt — das ganze „Flammengaukelspiel.“ Zuletzt dient der Stab dazu, das Flammenblendwerk durch ein Dunst- und Regenblendwerk zu vertreiben.

> Schlage heilgen Stabs Gewalt,
> Dass der Boden bebt und schallt!
> Du geräumig weite Luft
> Fülle dich mit kühlem Duft.

Es ist also ein richtiger poetischer Zauberstab.

Mit solchem Beleuchtungszauber wie hier die Mummenschanz sind in Goethe's Dichtung gern Vorgänge geschmückt, die sich an wunderbaren, abenteuerlichen, unwirklichen Lokalitäten begeben. Für die deutsche Walpurgisnacht ist das oben S. 56 gezeigt worden, und für Pandora und das Märchen in den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten folgt die entsprechende Darlegung weiterhin. In dem Schema zur antiken Walpurgisnacht (Paralipomenon 125) heisst es: „Zelte, Bivouac der beiden Heere Wachfeuer rötlich flammend das Ganze als Nachgesicht. Erichto führt sich ein, commentiert die Erscheinung Der jüngere Pompejus Die Zelten verschwinden Die Feuer brennen fort blaulich Aufgang des Mondes.“ Welch eine gewaltige Schöpfung einer Poetenphantasie ist dieses Nachgesicht der beiden Heere des Cäsar und Pompejus, und wie wunderbar löst es sich auf, indem die Zelte verschwinden, aber ihre Linien noch durch die in magisch-bläulichem Scheine brennenden Wachtfeuer angedeutet werden, bis auch diese vor dem Glanze des aufgehenden Mondes schwinden. Das Schema zeigt, dass diese Vision, die

sich in der ausgeführten Walpurgisnacht in Erichthos einleitender Rede findet, nicht ein subjektives Phantasma Erichthos vorstellt, sondern bei einer Aufführung wirklich darzustellen wäre.

Noch andere Beleuchtungswunder waren zum Schmuck der klassischen Walpurgisnacht geplant. Paralipomenon 123: „das chemische Menschlein, an der Erde hinschleichend, klaubt aus dem Humus eine Menge phosphorescirender Atome auf, deren einige blaues, andere purpurnes Feuer von sich strahlen.“ Im ausgeführten Faustdrama gehört hierher die Vision des herniederkommenden Mondes:

> Und grösser, immer grösser nahet schon
> Der Göttin rundumschriebner Thron,
> Dem Auge furchtbar, ungeheuer!
> In's düstre röthet sich sein Feuer

und vor allem das überherrliche Schlussbild:

> Welch feuriges Wunder verklärt uns die Wellen,
> Die gegen einander sich funkelnd zerschellen?
> So leuchtet's und schwanket und hellet hinan:
> Die Körper sie glühen auf nächtlicher Bahn,
> Und ringsum ist alles vom Feuer umronnen;
> So herrsche denn Eros der alles begonnen!

Paralipomenon 108.

> *Grüsset mich in meiner Laube*
> *Denn ich bin nicht gern allein*
> *Oben drängt die reife Traube*
> *Bricht ein Sonnen Blick herein.*

Die Verse werden in der Weimarer Ausgabe vermutungsweise den Gärtnern zugewiesen. Es spricht aber aus ihnen deutlich weibliche Eigenart. Die Gärtnerinnen hätten dann also nach der ersten Intention natürliche Blumen und Früchte dargeboten, und erst das Bedürfnis, für Gärtner und Gärtnerinnen gesonderte Motive zu finden, führte Goethe darauf, die letzteren mit künstlichen Blumen auszustatten,

Denn das Naturell der Frauen
Ist so nah mit Kunst verwandt.

Paralipomenon 110.

Narren giebt es heut zu Haufen
Doch so viele da und dorten
Auf dem Markt sich stossen laufen
Grössre giebt es wahrlich nicht
Als die sich mit Lasten schleppen.

Vgl. Pulcinelle, Vers 5217—5218:

Wir sind die Klugen
Die nie was trugen;
Denn unsere Kappen,
Jacken und Lappen
Sind leicht zu tragen.

Für die Pulcinelle war also ursprünglich dasselbe Versmass bestimmt, wie für die Gärtner und den Trunkenen.

Paralipomenon 115.

Seht ihr die Quelle da
Lustig sie sprudelt ja
Wie ich noch keine sah
Kostete gern.

Die Weimarer Ausgabe zweifelt, ob die Verse zum Faust gehören oder sich auf die böhmischen Bäder beziehen. Zum Faust gehören sie gewiss, und mit der Quelle ist auch die Feuergold-Quelle des Vers 5907 gemeint, auf den die Weimarer Ausgabe verweist. Die Verse selbst waren aber nicht für die Deputation der Gnomen bestimmt, deren Versmass und Gesamtton andere sind. Das Paralipomenon ist zusammen mit einem Entwurf für den Gesang des herandringenden Faunenchors überliefert. Nun heisst es in einem anderen Entwurf desselben Faunengesangs (Lesarten zu Vers 5806): „Erblicken den Schatz der immer noch siedet und ausquillt Stehe Alter Pan Feuer Quelle.“ Nach diesem ursprünglichen Entwurf sollten also nicht die Gnomen den Pan

zur Feuerquelle führen, sondern die Faune selbst erblicken die feurige Goldquelle und leiten den Pan heran. Hierfür waren unsere Verse bestimmt.

Paralipomenon 118.

Und wenn du rufst sie holen Mann für Mann
Und Fraun für Fraun die Grossen wie die Schönen
Die bringen her so Paris wie Helenen.

Die Verse sollte nicht Mephisto zum Kaiser sprechen, wie die Weimarer Ausgabe annimmt, sondern Faust. Vgl. Paralipomenon 104: Forderung der Gestalten Versprechen Meph. schwürig.

Paralipomenon 105: Kayser zur Unterhaltung Geistererscheinungen Wahl. Paris und Helena Meph. widersetzt sich Faust verspricht.

Paralipomenon 107. Interesse an Geistererscheinungen. Streit zwischen Damen und Herrn. Helena und Paris Meph. Warnung Kayser assentirt Faust verspricht.

Ebenso im ausgeführten Faustdrama, Vers 6188. Mephistopheles:

Unsinnig war's leichtsinnig zu versprechen.

Paralipomenon 125.
Schema den 6. Februar 1830.

Pharsalische Ebene Links der Peneus Rechts das Gebirg Erichto Zelte, Bivouac der beiden Heere Wachfeuer rötlich flammend Das ganze als Nachgesicht Erichto führt sich ein commentirt die Erscheinung

Der jüngere Pompejus Die Zelte verschwinden Die Feuer brennen fort blaulich Aufgang des Mondes Anrede der Erichto Die Luftwandler sencken sich
Faust auf klassischem Boden Anfrage und Unterhaltung Sie trennen sich.

Faust am Peneus Rohr und Schilfgeflüster Weidenbusch und Pappelzweig Gesäusel

Faust und Chiron sich entfernend Sirenen sich

badend Erderschütterung Flucht nach dem Meere eingeleitet Sphynxe inkomodirt Anaxagoras Steinregen veranlassend Thales den Homunkulus zum Meere einladend

Mephist und Dryas (Ausgestrichen: *Derselbe die Phorkyaden Abschluss dieser Unterhaltung.) Begegnen Schlangen Findet die Sphynxe wieder Verwandelt sich in ihrer Gegenwart. Abscheu und Abschluss Heisser Wind und Sandwirbel Der Berg scheint zu versinken Mephisto flüchtet.*

Buchten des ägäischen Meeres Sirenen Thales und Homunkulus Nereus und Proteus Najaden Tritonen Drachen und Meerpferde Muschelwagen der Venus Telchinen von Rhodus. Kabiren von Samothrace Kureten und Korybanten von Kreta.

Von den prachtvollen Lichtschauspielen dieses Schemas war schon in einem anderen Zusammenhange die Rede. Die Anregung zur Einführung des jüngeren Pompejus und der Erichtho erhielt Goethe von Lucan's Pharsalia. Unter dem 5. April 1826 vermerkt das Tagebuch: „Abends Lucan 6. Buch.“ Dort befragt Sextus Pompejus die thessalische Zauberin Erichtho über den Ausgang des Bürgerkriegs und über sein und seines Vaters Schicksal. Hier erscheint er natürlich nur als ein Bestandteil des Nachgesichts. Die Anrede des Erichtho an die Luftfahrer ist bei der Ausführung fortgefallen.

Die Anknüpfung an die Schlacht bei Pharsalus sollte also ursprünglich noch etwas stärker betont werden, wie denn auch im Paralipomenon 123 Gespensterscharen von Pompejanern und Cäsareanern sich um den armen Wagner drängen, als dieser eine Phiole voll des menschengedüngten Humus schüttelt, und ihre körperlichen Bestandteile stürmisch zurückverlangen. Eine wahrhaft grossartige Spukvision!

Goethe's Erichtho wendet sich selbst gegen die übertrieben grausige Schilderung, die Lucan von ihr entwirft.

Zum Schauderfeste dieser Nacht, wie öfter schon,
Tret' ich einher, Erichtho, ich, die Düstre;
Nicht so abscheulich wie die leidigen Dichter mich
Im Uebermass verlästern . . . Endigen sie doch nie
In Lob und Tadel.

Das hat schon Düntzer (Goethe's Faust, Leipzig 1857 S. 535) bemerkt. Dagegen ist bisher nicht beobachtet, dass Goethe noch für verschiedene andere Motive der klassischen Walpurgisnacht die Anregung von Lucan's Pharsalia erhielt, die er studierte, weil sie ebenfalls eine poetische Darstellung dieser Lokalität enthält. Da sind zunächst zwei befremdende Stellen unseres Schemas: „Begegnen Schlangen" und „Heisser Wind und Sandwirbel". Das Letztere stammt aus Lucans neuntem Buch, in dem Catos Zug durch die libysche Syrtenwüste geschildert wird. Dort wird Vers 447 ff. der heisse Wind und Sandwirbel beschrieben:

Et non imbriferam contorto pulvere nubem
In flexum violentus agit: pars plurima terrae
Tollitur et numquam resoluto vertice pendet . . .
Sic orbem torquente noto Romana iuventus
Procubuit timuitque rapi, constrinxit amictus
Inseruitque manus terrae nec pondere solo,
Sed nisu iacuit, vix sic immobilis austro,
Qui super ingentes cumulos involvit harenae
Atque operit tellure viros. Vix tollere miles
Membra valet multo congestu pulveris haerens.
Alligat et stantis adfussae magnus harenae
Agger, et immoti terra surgente tenentur.

Von furchtbarem Durste gepeinigt findet das Heer endlich eine Quelle, aber sie ist rings umgeben von Schlangen. Der Dichter giebt im Anschluss hieran einen langen Exkurs über die Herkunft der libyschen Schlangen von Blutstropfen des abgeschlagenen Gorgonenhaupts, die dort niederfielen, als Perseus mit dem Haupte über das Land hinflog. Es werden dann Vers 708 ff. Namen und Eigenschaften einer Menge von fabelhaften Schlangen geschildert, die mit einiger mythologischer Wesenheit ausgestattet sind. Von dieser Schilderung wollte Goethe vielleicht einen oder den anderen Zug benutzen. Die Begeg-

nung mit Schlangen an sich ist ein älteres, nicht erst durch Lucan angeregtes Motiv. Paralipomenon 123: „Dazwischen vielköpfige Schlangen in Unzahl.“

Von thessalischen Hexen (Faust 6977) ist bei Lucan VI, 438 ff. ausführlich die Rede; vom Niedersingen des Mondes durch thessalische Zauberfrauen (Faust 8034 ff.) spricht er VI 499 ff.

Auf zwei weitere aus Lucan stammende Züge hat Calvin Thomas in seiner Faustausgabe hingewiesen: Der Anfang des 7. Buches zeigt Pompejus am Vorabend der Schlacht von seinen frühen Triumphen träumend (Faust 7022). Erichtho vermeidet die Gesellschaft der Menschen (Lucan VI 510 ff.; Faust 7036—39).

Ein Vers aus dem Lucan ist sogar in direkter Uebersetzung in den Faust übergegangen. Faust 7503 ff.:

> Schäumend kehrt die Welle wieder,
> Fliesst nicht mehr im Bett darnieder;
> Grund erbebt, das Wasser staucht.

Lucan schildert ebenfalls eine magische Erdrevolution, die bei ihm durch thessalische Hexen erzeugt wird. VI 473:

> amnisque cucurrit,
> Non qua pronus erat.

Goethe hat noch zwei weitere Stellen aus der Pharsalia für den Faust angemerkt. Paralipomenon 145:

> Quidquid non creditur ars est. tonat coelum ignaro Jove.
> Das sind Gewitter
> Von denen Jupiter nichts weiss.

Lucan, VI 465 ff:

> Nunc omnia complent
> Imbribus et calido praeducunt nubila Phoebo
> Et tonat ignaro caelum Jove.

Das Citat „quidquid non creditur ars est“ findet sich Lucan VI 437; es hat dort aber nicht den bedeutenden Sinn, den ihm die Isolierung scheinbar verleiht, in der Goethe es heraushebt. Die Stelle lautet im Zusammenhange:

Vanum saevumque furorem
Adjuvat ipse locus vicinaque moenia castris
Haemonidum, ficti quas nulla licentia monstri
Transierit, quarum, quidquid non creditur, ars est.

Sämtliche angeführten Stellen finden sich nahe bei einander im sechsten und neunten Buche.

Paralipomenon 130.

Das hätt' er dencken sollen
Das Böse kommt so wenig vor.

Die Weimarer Ausgabe weist diese Verse Mephisto zu. Man sieht dann aber nicht, von wem die Rede ist. In Mephistos Munde wäre auch der moralische Optimismus auffällig oder, wenn er ironisch sein soll, in seiner Beziehung unverständlich. Die Verse gehören vielmehr der Sphinx.

Mephisto sollte ursprünglich von den Lamien zurückkehrend zu den Sphinxen gelangen und mit ihnen folgendes Gespräch führen (15II, 47):

Meph. Ihr seid noch hier?
Sph. Das ist nun unsre Lage
So gleichen wir die Mond und Sonnentage.
Sitzen vor den Pyramiden
Zu der Vôlcker Hochgericht
Ueberschwemmung Krieg und Frieden
Und verziehen kein Gesicht.
Sehr eilig hast du dich benommen
Und bist wohl übel angekommen
Meph. Ich gieng — Ihr lasst euch nicht belügen
Mich ein Momentchen zu vergnügen
Doch hinter holden Mazkenzügen
Sah ich Gesichter dass mich's schauerte
Gar gerne liess ich mich belügen
Wenn es nur länger dauerte.

Hier fügen sich unsere Verse als Bemerkung einer Sphinx zur anderen ein. Die Sphinx hatte Mephisto — ironisch, wie wir jetzt sehen — geraten, bei den lustfeinen Dirnen sein Heil zu versuchen. Der milden und weisen Art der Sphinxe entsprechen unsere Verse vollkommen. Und nun antwortet Mephisto:

(Paralipomenon 131.)

Das Böse das Gute
Ich weiss es nicht doch ist mir schlecht zu Muthe.

Paralipomenon 144.

Hascht nach dem nächtgen Wetterleuchten.

Wer nach dem Wetterleuchten hascht, begehrt das Ungreifbare zu ergreifen. Wir haben hier ein Bild für Fausts grossartig-unsinniges Begehren nach Helena. Die Worte waren wohl für das Gespräch Chirons mit Manto bestimmt.

Paralipomenon 146.

Nicht so direckt doch wohl im Kreise
Führ ich sie deinem Thron heran
Verführen will ich dir sie dutzendweise
Doch sie zu schlachten geht nicht an.

Die merkwürdigen Verse finden sich auf einem Blatte mit fünf anderen Paralipomenis, die sämtlich zur antiken Walpurgisnacht gehören. In diesem Kreise haben wir also die Beziehung der Verse zu suchen. In der antiken Walpurgisnacht giebt es nur einen Thron, den Muschelthron Galateas. Auch das Heranführen im Kreise passt dazu.

8380. Leicht bewegt, in mässiger Eile,
Um den Wagen Kreis um Kreis.

8426. Vorüber schon, sie ziehen vorüber
In kreisenden Schwunges Bewegung

8447. In gedehnten Kettenkreisen

Danach müssten die Verse sich auf die Jünglinge beziehen, die von den Doriden aus Schiffbrüchen gerettet sind. Das dutzendweise Verführen stimmt dazu:

Die es nun mit heissen Küssen
Treulich uns verdanken müssen.

Die Forderung, diese Jünglinge zu schlachten, kann nur von den Sirenen ausgegangen sein. Sie führen durch ihren Gesang den Schiffbruch herbei (Vers 8055

—8057), um die Mannschaft zu vernichten (Vers 8182 —8185). Sie schlachten die von ihnen Bethörten mit ihren „garstigen Habichtskrallen“ (Vers 7162—7165.) Unsere Verse enthalten also die Spuren einer ursprünglichen Intention, wonach über das Schicksal der geretteten Jünglinge ein Streit zwischen den Sirenen und Doriden stattfinden sollte, den, wie es scheint, Galatea entschied — natürlich zu Gunsten der Jünglinge.

Paralipomenon 157.

Prolog des dritten Akts.

Geheimer Gang Manto und Faust. Einleitung des Folgenden Medusenhaupt Fernerer Fortschritt. Proserpina verhüllt. Manto trägt vor Die Königin an ihr Erdeleben erinnernd. Unterhaltung von der verhüllten Seite, melodisch artikulirt scheinend aber unvernehmlich. Faust wünscht sie entschleyert zu sehen. Vorhergehende Entzückung Manto führt ihn schnell zurück. Erklärt das Resultat Ehre den Antecedenzien Die Helena war schon einmal auf die Insel Leuce beschränkt. Jetzt auf Spartanischem Gebiet soll sie sich lebendig erweisen. Der Freyer suche ihre Gunst zu erwerben. Manto ist die Einleitung überlassen.

W. d. 18. Juni 30.

(Aehnlich im Paralipomenon 125.)

Da hätten wir also Faust in der griechischen Unterwelt — wohl das wunderbarste aller Abenteuer, durch die er geführt werden sollte! An dem sonst völlig klaren Entwurf bedarf einer Erörterung Proserpinas Verhüllung und ihre melodisch artikulierte, aber unvernehmliche Sprache. Goethe hat es in der klassischen Walpurgisnacht streng vermieden, die griechischen Götter selbst erscheinen zu lassen. Er sagte zu Eckermann (21. Februar 1831): „Die alte Walpurgisnacht ist monarchisch, indem der Teufel dort überall als entschiedenes Oberhaupt respektiert wird; die klassische aber ist durchaus republikanisch, indem alles in der Breite nebeneinander

steht, so dass der eine so viel gilt wie der andere.“ Hier war nun die Göttin nicht zu umgehen, aber durch die merkwürdige Erfindung wird erreicht, dass wir weder ihr Antlitz zu sehen, noch ihre Worte zu vernehmen bekommen. Die „vorhergehende Entzückung“ versteht Düntzer (Ztschr. f. d. Philol. Bd. 23 S. 91) als eine Entzückung Fausts über die hinter dem verhüllenden Gewande von ihm geahnte Herrlichkeit Proserpinas. („Er stellt sich lebhaft vor, welch ein Entzücken ihm der Anblick gewähren werde, wirklich sieht er sie nicht enthüllt“). Aber dann würde ja Faust, den sein erhabenwahnsinniges Begehren nach Helena diese wunderbaren Pfade geführt hat, kein Wort von dem sagen, was ihm einzig die Seele füllt. Er begehrt Helena, entzückt sich aber hier für Proserpina! Schon das Wort Entzückung weist darauf hin, dass Faust hier wie vorher bei Chiron in gewaltigen Glutworten seine an den ehernen Schranken der Zeit rüttelnde Leidenschaft ausströmt. Auch dort hat ihm Chiron erwidert: „Mein fremder Mann, als Mensch bist du entzückt.“ Die „vorhergehende Entzückung“ ist nichts Anderes als „Fausts Rede an die Proserpina, um diese zu bewegen, dass sie die Helena herausgiebt; was muss das nicht für eine Rede sein, da die Proserpina selbst zu Thränen davon gerührt wird!“ (Goethe zu Eckermann, 15. Januar 1827) oder die „Peroration“, wie sie im Paralipomenon 123 genannt wird.

Es könnte auffallen, dass in unserem Schema scheinbar sich nichts von dem „unabsehbaren, von Gestalt um Gestalt überdrängten Hoflager der Proserpina“ findet, wodurch es „zu grenzenlosen Incidenzien Gelegenheit giebt.“ (Paralipomenon 123). Diese Dinge die nicht fehlen durften, wenn einmal ein so ungeheures poetisches Wagnis unternommen wurde, finden sich in dem schnell zur Hauptsache vordringenden Schema in den Worten „Fernerer Fortschritt“ angedeutet. — Goethe hatte das Hoflager der Proserpina und die Gestalten der Unterwelt schon 1815 als lebendes Bild auf die Bühne gebracht. (Ausgabe letzter Hand 45, 64.)

Paralipomenon 162.

Helena von den Schiffen Chor Uralte Mythologie Säuberung der Wohnung Uebergang zur Schönheit Lacedämon Tyndareus und Leda Entspringen der Schönheit Helena Clyt(ämnestra) Cast(or) Pollux Ewige Jugend Anrufung Helena aus dem Pallast Chor scheltend das Ungeth(üm) Phorkyas dazu Increpatio Helena die Dienerinnen . . . Phorkyas schmeichelt sich ein Erscheint nicht so hässlich Uebergang ins magische Unheimliches Ring Versuch Chor fühlt mit (am Rande: *Gefühl des Orkus Chor fühlts mit) Phorkyas Kuppeley Faust Anstoss an der Kleidung pp Phorkyas fortgesetzte Kuppeley Chor Erinnerung an die vielen Liebhaber und Zustände Auch Lokalitäten Ergezl. Nachgiebigkeit Schloss Mittelalter Ahnung grosser Entfernung der Zeit und des Raumes.*

Der Anfang des Schemas bedarf keiner Erläuterung, desto mehr die Worte: „Ring Versuch Chor fühlts mit.“ Die Deutung beruht auf der Auffassung des Wortes „Versuch.“ Die Weimarer Ausgabe ergänzt zu „Versuchung.“ Aber der Sinn wird dadurch nicht klarer; denn die Versuchung Helenas durch Phorkyas folgt gleich darauf in anderen Worten (Phorkyas Kuppeley) und kann also hier noch nicht gemeint sein. Bei strengem Anschluss an den überlieferten Wortlaut gelangen wir zu einem befriedigenden Sinn. Phorkyas schmeichelt sich, um Helena Faust zuzuführen, ein, erscheint nicht so hässlich und spricht von den magischen Bedingungen der Existenz Helenas auf der Oberwelt. Das Schema hat das Opfermotiv nicht; statt dessen erreicht Phorkyas ihren Zweck, Helena von der Vorstellung zu lösen, dass sie Menelaus zugehört, indem sie in ihr die Empfindung von der Unwirklichkeit, Zeitlosigkeit ihrer gegenwärtigen Existenz erregt. Phorkyas spricht deshalb von dem Ringe. „Durch einen magischen Ring ist ihr die Körperlichkeit wieder gegeben“ heisst es im Paralipomenon 63, und nach demselben Schema verfällt Helena wieder der

Unterwelt, als sie in der Verzweiflung über den Verlust ihres Sohnes die Hände ringt und dabei zufällig den Ring abstreift. Hier nun lässt Phorkyas die Helena wissen, dass ihre Oberwelt-Existenz an den Ring geknüpft ist. Es ist dieselbe Mitteilung, auf die auch Paralipomenon 170 hinweist: „Phorkyas Erzählung von den Wunderbedingungen des Daseyns.“ Auch Paralipomenon 165 enthält das „Gesetz des Rings“. Helena macht den „Versuch“, lockert ihn etwas am Finger und hat sofort „das Gefühl des Orkus.“ Der Chor, dessen oberirdische, körperliche Existenz an die Helenas gebunden ist, und der sich auch im ausgeführten Faustdrama nach Helenas Verschwinden in die Elemente auflöst, fühlt dieses Orkusgefühl mit. Dieselbe Empfindung wird im Paralipomenon 163 als Nichtigkeitsgefühl bezeichnet. Dort aber erregt ebenso wie im ausgeführten Drama Phorkyas dieses Gefühl in Helena auf eine mehr innerliche Weise durch Erinnerung an die mannigfachen Erscheinungen und Schicksale, durch die sie teils wirklich, teils als „doppelhaft Gebild“ hindurchgegangen ist. Dieses „Gefühl des Orkus“:

Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol

wird in unserem Schema durch den Versuch mit dem Ringe erzeugt. So wird Helena von der wirklichen Griechenwelt losgelöst, mit der Empfindung der Zeitlosigkeit ihrer Existenz durchdrungen und auf Fausts Erscheinen vorbereitet.

Die Worte „Ergezl. Nachgiebigkeit“ fasst Niejahr (Euphorion I 86) als ergetzliche Nachgiebigkeit und findet darin ebenso wie in der fortgesetzten Kuppelei der Phorkyas etwas von dem naturalistischen Charakter des Jugendentwurfs im Paralipomenon 84. Aber die Kuppelei bedeutet nur die Bemühungen Mephistos, Faust, an dessen mittelalterlicher Kleidung Helena Anstoss nimmt, ihr annehmbar zu machen, und die Stelle „Lokalitäten Ergezl. Nachgiebigkeit“ ist zu lesen „Lokalitäten, Ergezlichkeiten, Nachgiebigkeit“. Der Chor unterstützt die

Bemühungen der Phorkyas durch Erinnerung an die vielen Liebhaber und Zufälle; Phorkyas malt zu seinen Zwecken auch die Lokalitäten und Ergetzlichkeiten in Fausts Burg aus. Dieses Hilfsmittel wendet er auch im ausgeführten Faustdrama an.

Und seine Burg! die solltet ihr mit Augen sehn! . . .
Und innen grosser Höfe Raumgelasse, rings
Mit Baulichkeit umgeben, aller Art und Zweck'.
Da seht ihr Säulen, Säulchen, Bogen, Bögelchen
Altane, Galerien, zu schauen aus und ein . . .
Da könnt ihr tanzen!
Chor. Sage, giebts auch Tänzer da?
Phorkyas. Die besten! goldgelockte, frische Bubenschaar.

Das sind also die Lokalitäten und Ergezlichkeiten. Und nun folgt Helenas Nachgiebigkeit.

Paralipomenon 164a.

Zwischen Paralipomenon 164 und 165 reiht sich das folgende, im Autographenhandel von mir erworbene Schema ein:

1		S. 11*)
	Einschaltung Zwergen, Altar pp.	
	Chorf.	
		Spricht ein.
5	Sodann	Ist leicht zu sagen.
	Fortgefah.	Bis Niederträchtiger List erlag
	Sodann	Wie aber wie. |bis|
		ewig Leeren Hades
	Zu suppliren	Gegenwart der Burg
10	Helena	Anrede an Pythonissa.
		Da sie fehlt.
		Bewegung in der Galerie
		Herabschreiten
		Das Herz geht mir auf
15		Faust Helena.
		Phorkyas Nachricht vom Menelaus.
		Einführung ins Gyneceum
		Helena Faust Einigkeit
		Phor**)

---

*) Eigenhändig mit Bleistift, das Uebrige eigenhändig mit Tinte.

**) Gestrichen.

20 Chor. Nicht zu verdencken
Phorkyas Nachricht
Schwangersch. Niederkunft.
Drey Einheiten

Dieses Schema hat Goethe auf ein Folioblatt hingeworfen, dass vorher schon für eine erste Reinschrift der Tag- und Jahreshefte gedient hatte. Weimarer Ausgabe 35, 281: „Bei Herstellung dieser Handschrift sind vielfach einzelne Blätter ausgeschieden und durch eine verbesserte oder erweiterte Darstellung ersetzt worden.“ Zu diesen gehört das vorliegende Blatt; es enthält auf seiner Rück- oder vielmehr Vorderseite von Johns Hand die erste Fassung des in der Weimarer Ausgabe 36, 40, Zeile 16—22 abgedruckten Passus. Durch Bleistiftnotizen am Rande und zwischen den Zeilen hat Riemer daraus die gegenwärtig gedruckte Fassung hergestellt, und John hat auch schon auf unserem Blatte den Text danach geändert. Die erste Fassung lautet: „Gegen Ende des Jahres thaten sich beym Theater mancherley Misshelligkeiten hervor, welche, ohne dass dadurch der Gang der Vorstellungen wäre unterbrochen worden, den Monat Dezember sehr unangenehm vorüber führten. Man kam (über gestrichenem: war) nach mancherley Diskussionen über eine neue Einrichtung überein in Hoffnung, dass auch diese eine Zeitlang werde dauern können.“

Auf diesen nur stilistisch von dem gegenwärtigen Text abweichenden Passus folgt nun ein weiterer Absatz, zu dem John mit Bleistift am Rande angemerkt hat: „Später zu erwähnen“ und der daher im Druck fehlt: „Die zu Erfurt versammelten Monarchen kommen nach Weimar. Julius Cäsar von Voltaire, wird von französischen Schauspielern aufgeführt, ich werde bey dieser Gelegenheit aufgefordert einen Brutus im anderen Sinne zu schreiben. Nach einigen Vorstudien findet man Bedenken weiter zu gehen.“ Für „Vorstudien“ stand ursprünglich „Vorarbeiten“; die Aenderung ist von Riemer mit Bleistift am Rande und danach von John mit Tinte

am Rande vorgenommen. Das Wort „aufgefordert“ hat Riemer mit Bleistift unterstrichen und dazu am Rande notiert: „Napoleon zu nennen.“ Es heisst dafür jetzt am Schlusse des Jahres 1808: „Der im September erst in der Nähe versammelte, dann bis zu uns heranrückende Congress zu Erfurt ist von so grosser Bedeutung, auch der Einfluss dieser Epoche auf meine Zustände so wichtig, dass eine besondere Darstellung dieser wenigen Tage wohl unternommen werden sollte.“

Dass Goethe von Napoleon am 6. Oktober auf dem Ballfeste in Weimar aufgefordert wurde, einen Brutus zu schreiben, war bisher aus einem Berichte bei Lewes (Biedermann 2, 225) und aus Goethes Brief an Kirms vom 27. Juni 1810 bekannt: „so würde der, durch einen sehr hohen und bedeutenden Theaterkenner mir aufgetragene, Brutus wohl auch mit flott werden.“

Zu dem Faustschema nur einige kurze Bemerkungen.

Die Worte „Einschaltung Zwergen Altar pp“ beziehen sich auf die Verse 8936—8953, die in H_{26} fehlen. Auch in H_1 fehlen sie, dort findet sich aber auf Fol. $11_{,1}$ der ursprünglich von 8935 zu 8955 überleitende Vers

Erholt euch aber. Von der Königin hängt es ab

gestrichen und dazu die Bleistiftnotiz „NB. Einschaltung“. Ein besonderes „ad 11“ bezeichnetes Folioblatt enthält dann die Verse 8936—8953. Unser Schema, das diese nachträgliche Einschaltung in Aussicht nimmt, fällt also zeitlich nach H_{26} und H_1, dagegen vor H_{27}, H_{28} und H_{29}, die den Einschub enthalten.

Zeile 3—4 entspricht Vers 8947—8953, Z. 5 = 8954, Z. 6 = 9087, Z. 7 = 9088, Z. 8 = 9121, Z. 9 betrifft die Verse 9122—9126, die in H_{38}, H_1 und H_2 als Halbverse gefasst sind. Z. 10 = 9135—9140, Z. 11 = 9141—9147, Z. 12 = 9148—9151, Z. 13—14 = 9152—9181, Z. 15 = 9182 ff., Z. 16 = 9419 ff.

Z. 17. Das ist ein bisher ganz unbekanntes Motiv. Helena wird also während der Abwehr des anrückenden Menelaus mit ihren Mägden ins Gynäceum eingeführt. Statt dessen heisst es im Paralipomenon 165 „Einladung

auf den Thurn“, von wo sie den Thaten Fausts zuschauen soll. Im ausgeführten Faustdrama wird beides überflüssig, weil Faust nicht, wie unser Schema und Paralipomenon 165 voraussetzen, selbst zur Abwehr von Menelaus auszieht, sondern nur die Feldherren abordnet.

Z. 18 = 9356 ff., Z. 20 = 9385 ff. Der Einklang zwischen Faust und Helena und der Chor „Wer verdächt es“, die unser Schema nach Fausts Rückkehr setzt, erscheinen in der ausgeführten Faustdichtung schon vor Phorkyas' Meldung von Menelaus' Anrücken. Ursprünglich sollte Helenas volle Hingabe erst durch Fausts ritterliche Thaten errungen werden. Die beiden Faust-Helena-Scenen, die unser Schema Z. 15 und Z. 18 andeutet, finden sich gegenwärtig zu einer Scene verschmolzen, in die Phorkyas' Meldung mitten hinein fällt.

Z. 21—22 = 9574—9628.

Z. 23. Die drei Einheiten waren im strengen Sinne nicht einzuhalten; aber die durch Nebelzüge vermittelten Verwandlungen dürfen in einer Phantasmagorie nicht gar so ernst genommen werden, und auf die Geburt Euphorions eine Messung des Zeitverlaufs zu begründen, wird niemand sich einfallen lassen. Wir sind ja jenseits von Zeit und Raum. Die Einheit der Handlung ist durch den Verzicht auf Fausts Fortgang gefördert worden, denn nun wird eine Spaltung des Interesses zwischen dem fortziehenden Faust und der zurückbleibenden Helena vermieden. Vgl. auch Goethe an W. von Humboldt, 22. Oktober 1826: „Dies kann man also auch für eine Zeiteinheit nehmen, im höheren Sinne; die Einheit des Orts und der Handlung sind aber auch im gewöhnlichen Sinne aufs genaueste beobachtet.“ Ebenso am selben Tage an Boisserée: „abgerundet konnte das Stück nicht werden, als in der Fülle der Zeiten, da es denn jetzt seine volle dreitausend Jahre spielt, vom Untergange Troja's bis auf die Zerstörung Missolonghi's: phantasmagorisch, freilich aber mit reinster Einheit des Orts und der Handlung“. Und an einen Unbekannten (Pniower, Goethes Faust S. 154): „Das Merkwürdigste

bei diesem Stücke ist, dass es ohne den Ort zu verändern gerade drey Tausendjahre spielt, die Einheit der Handlung und des Orts aufs genauste beobachtet, die dritte jedoch phantasmagorisch ablaufen lässt.“

Unser Faustschema fällt nach dem 30. März 1825 (Tagebuch: John überzog die Bleistiftkorrekturen vom Jahre 1808).

Paralipomenon 175.

(Faust)

Peloponnes den ganzen unterwerf' ich dir

(Helena)

Was nennst du mir ein völlig unbekanntes Land

(Faust)

Du wirst es kennen wenn es dein gehört

(Helena)

So sage liegt es fern von hier

(Faust)

Mit nichten du gebietst

Wie kommt es, dass Helena das griechische Wort, die Bezeichnung ihres Heimatlandes, nicht versteht? Weil dieses Wort zu ihrer Zeit noch nicht existierte. Der Peloponnes heisst bei Homer Ἄργος (Od. 1, 344; 24, 37; Ilias 6, 456; 9, 246) oder *ἀπίη γαίη*, das ferne Land (Ilias I 270; 3, 59). Von Pelops weiss Homer nur, dass er das vom Zeus erhaltene Königsscepter dem Atreus hinterlassen hat. Der Name „Peloponnesos“ ist erst im siebenten Jahrhundert aufgekommen.

Die Verse gehören also zu den mannigfachen Versuchen Goethes, die Unbekanntschaft Helenas und des Chors mit dem, was nach ihrer Zeit liegt, zu kleinen, die Handlung artig belebenden Zügen zu verwenden. Dahin gehören im ausgeführten Faustdrama der Reim (V. 9367 ff.), die Wappen (V. 9030) und der romanische Baustil (V. 9028). Auch die Erfindung des Pulvers beabsichtigte er zu benutzen. Paralipomenon 166: „Im Geschütz (Explosion) H. Furchtsam sich anschmiegend.“

Paralipomenon 168: „Freudenschiessen. Anschmiegen.“ Auch Paralipomenon 162 gehört hierher: „Anstoss (Helenas) an der Kleidung (Fausts) p. p.“ In dem ältesten Schema zur Helena (Paralipomenon 84) dient diesem Zweck der Reim, die Erwähnung des Christentums und des heiligen Menschenrechts.

Paralipomenon 179.

Paralogus im Proscenium Faust Wolcke Helena Gretchen.

Meph. Confusion im Reich Thöriger Kayser Schilderung fortgesetzt jener Hof-Scenen Weiser Fürst der [den?] sie auf den Thron setzen wollen Meph. hofft ihn zu bethören Faust soll sich rüsten Die Bergvölcker aufrufen Drey Bursche Weiser Fürst Deputation Ablehnung Rath den Mächtigsten zu wählen (anderes Folioblatt: *Der weise Fürst Deputation der Stände Meph. als Sprecher Ablehnung der Kayserwürde Andeutung des rechten).*

Mephistopheles im rauhen Gebirge mit siebenmeilen Stiefeln der Wolke nachschreitend. (*Faust* ausgestrichen) *lässt sich nieder* (Am Rande: *Sie sinkt nieder Dolmetsch zum zweyten mal deshalb sprechend*) *Die Wolke steigt als Helena doch verhüllt in die Höhe Abschied von dieser Vision* (geändert: *Die Wolke steigt halb als Helena nach Süd-Osten halb als Gretchen nach Nordwesten Erwachen*).

Mephistopheles und Faust. Umwendung zum Besitz. Aufregung der Bergvölker Mephistofeles als Werber. Die drey Hauptfiguren treten auf. Chorgesang zur That aufregend Wäre mit dem Kriegerschritt von Pandora und Helena zu rivalisiren.

Die Masken sind von Stahl und Eisen
Ihr Thyrsus blinkt als schärfstes Schwerdt

Die scheinbare Analogie der beiden Hälften dieses Entwurfs legt die Versuchung nahe, in ihnen zwei verschiedene einander ausschliessende Schematisierungen des

Anfangs vom vierten Akte zu erblicken, und so nimmt es auch Düntzer (Zur Goethe-Forschung, 1891 S. 336) an. Aber die Worte „Dolmetsch zum zweyten mal deshalb sprechend“ verbieten eine solche Annahme. Es handelt sich um einen fortlaufenden Entwurf und wir haben das merkwürdige Schema, das viele später aufgegebene Intentionen enthält, als einheitliches Ganzes zu begreifen.

„Paralogus im Proscenium Faust Wolcke Helena Gretchen.“

Paralogus ist ein von Goethe gebildetes Wort und bedeutet den daneben Sprechenden, die Handlung mit seinen Erläuterungen Begleitenden. Später heisst er Dolmetsch. Vgl. das Tagebuch vom 28. März 1817: „Paralogismen der Zuschauer.“ Bei Wandeldekorationen und lebenden Bildern pflegt auch auf unseren Bühnen ein Paralogus in Thätigkeit zu treten. Die Worte des Paralogus beziehen sich auf das Tragewerk der Wolke, die Faust an klaren Tagen über Land und Meer geführt hat, denn es heisst weiter unten: „Sie sinkt nieder Dolmetsch zum zweyten mal deshalb sprechend“. Der Paralogus sieht die Wolke heranschweben und seine Rede enthielt gewiss auch eine Schilderung des herrlichen Bildes, das eine schön geformte, schwebende Wolke bietet. Auf Goethe hatte die Erfindung des Luftballons einen tiefen Eindruck gemacht, von dem zahlreiche Briefstellen Zeugnis geben. Gewiss hat er selbst häufig in der Phantasie auf einem solchen Fahrzeuge geschwebt, und so erscheint im Faust das Luftschiff wiederholt, nur dass natürlich der Ballon andere, poetisch mögliche Formen annehmen muss. Mephisto bereitet ein wenig Feuerluft (der Auftrieb in der Montgolfiere erfolgte bekanntlich durch erwärmte Luft) und erhebt sich mit Faust auf dem von der Tradition im Volksbuch und Puppenspiel gegebenen Mantel in die Lüfte, und ebenso geht die Fahrt zur klassischen Walpurgisnacht vor sich. Hier nun haben wir eine poetisch noch schönere Form des Luftfahrzeugs: die über Länder und Meere dahin-

schwebende Wolke. Auch das ist eine poetische Verwirklichung der menschlichen Träume und Wünsche des Dichters. Briefe aus der Schweiz (19, 199): „So wie mich sonst die Wolken schon reizten mit ihnen fort in fremde Länder zu ziehen, wenn sie hoch über meinem Haupte wegzogen, so steh' ich jetzt oft in Gefahr, dass sie mich von einer Felsenspitze mitnehmen, wenn sie an mir vorbeiziehen.“ Der Paralogus im Proscenium schildert also, wie Faust auf seiner Wolke dahinfährt, noch der Erinnerung hingegeben an die einzige Schönheit, die ihn beseligt hat, und wie von der hohen Griechenfrau seine Träume zu dem deutschen Mädchen schweifen, das ihm in entschwundenen glücklichen Tagen seine Liebe schenkte. Nun tritt Mephisto auf und exponiert die Situation. Im Reiche des uns bekannten Kaisers haben sich die Dinge weiter entwickelt, wie es bei dem auf gedankenlosen Genuss gestellten Treiben am Hofe kommen musste. Verwirrung und Not im Reich sind aufs Höchste gestiegen, die Augen der Menschen richten sich auf einen weisen Fürsten, den man auf den Kaiserthron setzen will. Mephisto als Sprecher einer Deputation der Stände trägt ihm die Kaiserwürde an, er lehnt sie ab, auf Mephistos Suggestion, der ihn zu bethören hofft. Mephisto macht einen Vorschlag zur Wahl eines anderen Kaisers, er rät, den Mächtigsten zu wählen und deutet auf „den Rechten“ hin. Vorher hat er seinen Wunsch ausgesprochen, dass Faust Machtmittel in Bereitschaft stellt und die Bergvölker aufruft. Er selbst hat die aus dem ausgeführten Faust bekannten drei Gewaltigen in Bereitschaft gesetzt.

Wer ist der Rechte, der Mächtigste, den Mephisto als Kaiser vorschlägt? Kein anderer als Faust — der Zusammenhang gestattet durchaus keine andere Ergänzung. Goethe's Bemühungen waren darauf gerichtet, ausser den wunderbaren Abenteuern, durch die er Faust hindurchführt, ihn auch im Bereiche des Aeusseren, Wirklichen sich bethätigen zu lassen. Wir haben schon im Paralipo-

menon 67—68 Faust als Gouverneur kennen gelernt. Naturgemäss musste Goethe's Blick bei dem grossartigen Zuschnitt des Faustdramas auf die höchste irdische Würde sich richten, und wir haben in unserem Schema einen Versuch, Faust als Kaiser zur Erscheinung zu bringen. Freilich zeigt das Schema auch die ungeheuren Schwierigkeiten dieses Planes. Dass Mephisto als Führer einer Deputation der Stände erscheint, ist die geringste dieser Schwierigkeiten. Wenn wir auch nicht sehen, wie Goethe das möglich machen wollte — er hätte es möglich gemacht. Mephistos Aeusseres war für die Kreise, in die uns die Dichtung führt, vielfach ungeeignet. Goethe lässt mit wunderbarer Erfindungskunst und guter Laune ihn der jeweiligen Umgebung entsprechend die verschiedenartigsten Masken annehmen — Professor, physicien de la cour, Hofnarr, Geiz, Phorkyas, Schiffskapitän. Hier im politischen Kreise erscheint er als Sprecher einer Ständedeputation, und es ist behaglich, sich auszumalen, wie der Schalk in dieser Rolle sich betragen hätte. Uebrigens hatte Goethe eigene Erfahrungen mit dem Ständewesen. Vor der italienischen Reise gehörten die Verhandlungen mit den Ständen und der Empfang ihrer Deputationen zu seinen Obliegenheiten. Seine Empfindungen dabei malen sich in Briefstellen an Frau von Stein: „Das Wetter macht mich faul, ich mögte mich lieber hinsetzen und mir Märchen erzählen lassen als die Herren Stände bewillkommen“ (4. August 1783). „Ehe ich das Angesicht der fürtrefflichen Stände erblicke wünsche ich ein Wort von dir zu haben“ (18. März 1784). Tagebuch vom 12. Juni 1800: „Nach Tische eine Deputation der jenaischen Landstände.“ Zu diesen alten Erinnerungen gesellten sich nun noch frische Eindrücke. Tagebuch vom 27. März 1829: „Fernere Ereignisse der Landständlichen Versammlung. Die alte Erfahrung wie in solchen Fällen die Zweifelsüchtigen sich die Majorität erwerben, weil wenige genugsamen Charakter haben, die Vorteile des Positiven entschieden anzuerkennen.“ Solche alte und neue Ein-

drücke hätten hier bei Darstellung der Stände-Deputation Gestaltung gefunden.

Die Schwierigkeit des Plans lag nicht bei Mephisto, sondern bei Faust. Die Faustdichtung wäre hier mit der Geschichte zusammengestossen. In der geschlossenen Reihe der deutschen Kaiser bleibt kein Raum für Kaiser Faust. Es hätte also ein in der Luft schwebendes Märchenkaiserreich zur Darstellung kommen müssen, aber die Beziehung auf deutsche Verhältnisse war schon unausweichlich gegeben durch die Anknüpfung an den Kaiser des ersten Akts. Bei diesem Kaiser wird der Conflikt mit der Geschichte nicht empfindlich — solcher Kaiser hat es manche gegeben; aber Fausts Thätigkeit hätte auch scheiternd seiner geistigen Kraft entsprechen müssen, und dann war die Frage: Wo ist denn in der deutschen Geschichte ein solcher Kaiser? sofort in aller Schärfe da.

Mephisto bereitet also mit seiner Andeutung des Rechten die Gemüter auf das Erscheinen Fausts als Retter in der Not des Reiches vor. Sein Hinweis ging offenbar darauf, dass der Rechte nicht eine friedlich weise, sondern eine gewaltige Persönlichkeit sei, ausgerüstet mit den gehörigen Machtmitteln, um in dem zerrütteten Reiche Ordnung zu schaffen und den Eigenwillen der vielen grossen und kleinen Machthaber zu beugen. So würde sich die Erfindung eines weisen Fürsten, der die Wahl ablehnt, weil er der Aufgabe nicht gewachsen ist, schon genügend erklären. Ich glaube aber, dass Goethe bei dieser Erfindung ein thatsächlicher geschichtlicher Vorgang vorgeschwebt hat. Im Märchen, mit dem die Unterhaltungen der deutschen Ausgewanderten schliessen, erscheinen die geheimnisvollen Idealgestalten des goldenen, des silbernen und des ehernen Königs. In dem goldenen Könige ist fürstliche Weisheit dargestellt. Bei den Worten des Alten: „Drei sind, die da herrschen, auf Erden: Die Weisheit, der Schein und die Gewalt“ erhebt sich jeder der drei Könige bei dem auf ihn bezüglichen Wort. In einem anderen Zusammenhange soll weiterhin gezeigt werden,

dass dort mit dem weisen Könige Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen gemeint ist, der im Märchen — dem erträumten Bilde einer Erneuerung und Verschönerung der gesamten Weimarischen Existenz — seinen Nachkommen Carl August für den Fürstenberuf weiht. Friedrich der Weise nun hat thatsächlich die ihm angetragene Kaiserkrone im Jahre 1519 abgelehnt. Dieser Vorgang, den Goethe im Gespräch mit dem Kanzler Müller als einen der zwei grossen Momente der sächsischen Geschichte bezeichnete, wird für ihn die äussere Anregung bei seiner Erfindung gewesen sein. Im Plan von 1816 führt Goethe seinen Faust an den Hof des Kaisers Maximilian; hier schwebt ihm die Situation nach Maximilians Tode vor. Im ausgeführten Faustdrama ist aus dem hier von der Gegenpartei in Aussicht genommenen weisen Fürsten der Gegenkaiser geworden.

Nachdem nun Mephisto die Wahl Fausts vorbereitet hat, handelt es sich darum, Faust selbst für den Plan zu gewinnen und ihn, mit entsprechenden äusseren Machtmitteln ausgestattet, den Ständen und Fürsten vor Augen zu führen. Die Scene ändert sich. Wir sind im Hochgebirge; Mephisto schreitet mit Siebenmeilenstiefeln der Wolke nach. Wir sehen hier etwas deutlicher als im ausgeführten Faust die Bedeutung der Siebenmeilenstiefel — es handelt sich darum, mit dem Wolkenfluge Schritt zu halten. Die Wolke sinkt nieder, „Dolmetsch zum zweyten mal deshalb sprechend.“ Faust wird also schlafend niedergesetzt, und der Paralogus spricht wieder seine Träume aus. Durch seinen Traumsinn gleiten noch immer die Gestalten der beiden Frauen, deren Liebe er genossen hat, und verschmelzen sich mit dem Bild der davonziehenden Wolke, die als Gretchen nach Nordwesten, als Helena nach Südosten zieht. Was hier der Paralogus spricht, besitzen wir, von Faust selbst ausgesprochen, als Beginn des vierten Akts — selbst in der Faustdichtung ein Stück von überragender Herrlichkeit. Nun sehen wir auch, weshalb der Paralogus überhaupt eingeführt wurde; Goethe nimmt an, dass Faust, von der

Wolke verhüllt und getragen, sich in einem Dämmerzustande befindet, der ihn verlässt, wenn er zur Erde kommt. So wurde die unpoetische Vorstellung von einem frei kutschierenden Faust vermieden. Da nun die Wolke aus Helenas Gewanden sich geformt hat, so sind seine Träume ein Nachklang dessen, was ihn als Frauenschönheit entzückt hat. Deshalb heisst es schon oben: „Paralogus Im Proscenium Faust Wolcke Helena Gretchen“ und so erklärt sich die auffällige Analogie der beiden Situationen, bei denen der Paralogus eingreift. Die Erfindung ist eine Fortbildung der im Paralipomenon 99 angegebenen: „Faust niedergelegt an einer Kirchhofsmauer. Träume. Darauf grosser Monolog zwischen der Wahnerscheinung von Gretchen und Helena.“ Diese Wahnerscheinung kehrt nun hier in der Wolkenvision wieder. Verwandt damit ist auch Paralipomenon 123 (Helena, Zwischenspiel zu Faust, Ankündigung): „Faust aus einer schweren, langen Schlafsucht, während welcher seine Träume sich vor den Augen des Zuschauers sichtbar umständlich begeben, ins Leben zurückgerufen . . .“ Aus diesen Plänen und Ansätzen ist dann im ausgeführten Faustdrama auch noch der Dämmerzustand Fausts in den Scenen Gothisches Zimmer und Laboratorium und ferner am Ufer des Peneios hervorgegangen. Dort deutet Homunculus seine Träume und hier spricht er selbst, von Schilfgeflüster und Nymphengesang eingewiegt, in dämmerndem Schlafwachen sie aus. In anmutig bewegten Bildern schaut er immer Leda mit dem Schwan — den wunderbar geheimnisvollen Vorgang, aus dem die hohe Schönheit entspross, der in erhabenem Wahnsinn sein Begehren zustrebt. In den Ledavisionen hat der Dichter zu Helena präludiert, die Wolkenvision ist der Nachklang des wunderbaren Abenteuers. — Das Schema fährt nun fort: „Erwachen. Mephistopheles und Faust. Umwendung zum Besitz.“ Aus dieser Scene besitzen wir eine Anzahl Verse. Fausts Seelenzustand nach dem Erwachen malt sich in den Paralipomenis 86, 87, 89:

So hab ich denn auf immerdar verlohren
Was mir das Herz zum letztenmal erquickt.

Ein irdischer Verlust ist zu bejammern
Ein geistiger treibt zu Verzweiflung hin.

Der leichte hohe Geist riss mich aus dieser Enge
Die Schönheit aus der Barbarei.

Hierher gehört auch Paralipomenon 83:

Jeder Trost ist niederträchtig,
Und Verzweiflung nur ist Pflicht.

Dieselben gewaltigen Worte finden sich merkwürdiger Weise auch in den Wahlverwandtschaften (20, 190): „Es giebt Fälle, ja es giebt deren, wo jeder Trost niederträchtig und Verzweiflung Pflicht ist.“

Mephisto tritt also zu Faust und sucht die „Umwendung zum Besitz“ in Fausts Seele herbeizuführen. Paralipomenon 90:

Und wenn das Leben allen Reiz verlohren
Ist der Besitz noch immer etwas werth.

Das gelingt ihm; Fausts Streben richtet sich in grossartigen Worten auf die höchste irdische Gewalt. Paralipomenon 88:

Ich lernte diese Welt verachten
Nun bin ich erst sie zu erobern werth.

Im weiteren Gespräch zwischen Faust und Mephisto handelt es sich um die Ausrüstung einer imponierenden Kriegsmacht, mit der Faust an seine neue Aufgabe herantreten kann. Die drei Worte des Entwurfs: „Mephisto als Werber“ zeigen ihn in einer neuen Rolle, in der er sich nicht übel dargestellt haben würde. Das Werbewesen war Goethe übrigens persönlich nahe getreten. Im Bayrischen Erbfolgekriege hatten preussische Husaren vom Corps des Generals Möllendorf in den Weimarischen Landen gewaltsame Werbungen vorgenommen

und darüber kam es zu einem Notenwechsel mit Friedrich dem Grossen. In einer umfangreichen Eingabe an Carl August vom Ende Januar 1779 setzte Goethe die Situation und die zu ergreifenden Massregeln auseinander. Das eintretende Ende des Krieges verhütete weitere Conflikte.

Der zur That aufregende Chorgesang von Fausts Heerschaaren sollte mit dem Kriegerschritt von „Pandora“:

> **Der Ruf des Herrn,**
> **Des Vaters, tönt;**
> **Wir folgen gern,**
> **Wir sind's gewöhnt,**

und „Helena“ rivalisieren. Dort heisst es aber nur: „Signale, Explosionen von den Thürmen, Trompeten und Zinken, kriegerische Musik, Durchmarsch gewaltiger Heeresmassen.“ Goethe hatte also 1827 die Absicht, in der 1826 vollendeten Helena den Durchmarsch der Heeresmassen durch einen Kriegerchor zu beleben. Von dem Kriegerchor unserer Scene sind zwei Verse auf das Papier geworfen:

> **Die Masken sind von Stahl und Eisen**
> **Ihr Thyrsus blinkt als schärfstes Schwert**

Den beiden Versen liegt der Vergleich des Kriegsvolks mit einem Bacchuszuge zu Grunde — ein Nachklang aus der Helena-Sphäre.

Die unbesiegbare Schwierigkeit des Planes, wonach Faust als Kaiser zur Erscheinung gekommen wäre, nötigte den Dichter, seinen Faust mit einer bescheideneren Aufgabe sich begnügen zu lassen. So wurde Faust zum Kolonisator des Meeresufers.

Paralipomenon 187.

> *Das dauert mir zu lange*
> *Ich nehme lieber als empfange.*

Die Weimarer Ausgabe bemerkt dazu: „Mephistopheles? Habebald?“ Aber weder für den einen noch für

den anderen findet sich im ausgeführten Faust eine Situation, in die die Verse hineinpassen. Im vierten Akt spricht Faust seine Sehnsucht nach Herrschaft und Eigentum aus.

Das ist mein Wunsch, den wage zu befördern!

Mephisto zeigt ihm die Mittel dazu:

Erhalten wir dem Kaiser Thron und Lande,
So kniest du nieder und empfängst
Die Lehn von gränzenlosem Strande.

Hier sollte Faust erwidern:

Das dauert mir zu lange
Ich nehme lieber als empfange.

Paralipomenon 198.

Er hat die Händel angefangen
Lass mich davon den Vortheil ziehn.

Die Verse finden sich in einer Handschrift zum 5. Akt, und dort wird man zunächst nach ihrer Beziehung zu suchen haben. Faust hat die Händel mit Philemon und Baucis angefangen, Mephisto zieht den Vorteil davon; er stürzt ihn noch kurz vor dem Tode in schwere Schuld.

Paralipomenon 200.

(*Mephistopheles.*)

Wir sind noch keineswegs geschieden
Der Narr wird noch zuletzt zufrieden
Da läuft er willig mir ins Garn

Vgl. Vers 11404—11407:

Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen;
Stünd' ich, Natur! vor dir ein Mann allein,
Da wär's der Mühe werth ein Mensch zu sein.

Faust spricht seinen Vorsatz, Magie von seinem Pfad zu entfernen, sich also von Mephisto zu trennen, und seine Hoffnung, auf sich selbst gestellt zur Be-

friedigung zu gelangen, nur für sich aus. Wenn Mephisto in unserem Paralipomenon seine Gegenbetrachtungen anstellt, so muss Goethe hier eine Scene vorgeschwebt haben, in der Faust in der That versuchen sollte, sich von Mephisto unabhängig zu machen. In dieser Scene waren dann die Verse als Seitenbemerkung Mephistos oder nach Fausts Abgang als Selbstgespräch gedacht. Nach dem Plane von 1816 (Paralipomenon 63) „glaubt sich Faust nun genug ausgestattet und entlässt den Mephistopheles.“ Zwischen diesem Plan, in dem die Entlassung Mephistos thatsächlich vor sich geht, und dem ausgeführten Faustdrama, in dem sie ein innerer Wunsch Fausts bleibt, hat also ein Zwischenstadium bestanden, in dem Faust die Trennung von Mephisto ins Werk zu setzen versucht. Die Lesarten zu Vers 11402—11411 zeigen Goethes tastendes Bemühen, eine solche geistige Befreiung Fausts deutlicher herauszuarbeiten:

Magie hab ich schon längst entfernt
Die Zaubersprüche williglich verlernt . . .

Ich mühe mich das Magische zu entfernen
Die Zaubersprüche gänzlich zu verlernen.

Paralipomenon 204.

Mir grillts im Kopf kan ichs erreichen
Der listigste von meinen Streichen

Was hat Mephisto für eine Grille, für einen Einfall? Etwas Kleines kann es nicht sein, wenn er, zu dessen Fehlern Ruhmredigkeit nicht gehört, es den listigsten von seinen Streichen nennt. Paralipomenon 199 giebt uns die Lösung.

Willst du zu deinem Zweck gelangen
Musst dir nicht selbst im Wege stehn.
Die Griechen wussten wir zu fangen
Wir machten uns auf eine Weile schön.

Die Formel des ersten Verses und ihre Bedeutung in Mephistos Munde kennen wir schon aus dem Prolog im Himmel:

> Wenn ich zu meinem Zweck gelange,
> Erlaubt ihr mir Triumph aus voller Brust.

Um also Fausts Seele zu erlangen, will er dasselbe Mittel anwenden, mit dem er und seines Gleichen die Griechen „gefangen“ hat. Dazu sind die aus Friedrich Stolbergs Sinne gedichteten Intermezzoverse zu vergleichen:

> So wie die Götter Griechenlands
> So ist auch er ein Teufel.

Nach der Anschauung der alten Kirchenväter und der neuen Orthodoxen sind die Griechen durch Teufel, die sich „für eine Weile schön machten“ und ihnen als Götter erschienen, um ihr Seelenheil betrogen worden. Mephistos Einfall nun ist, es mit den Engeln ebenso zu machen; sie sollen in ihrem heiligen Frieden gestört, zur Sinnlichkeit gereizt werden, womit ihre feurigen Rosen wirkungslos, sie selbst der Gnade verlustig würden, ihr Angriff abgeschlagen wäre und Fausts Seele Mephisto zufiele. In der That: der listigste von seinen Streichen.

Leider war Goethe's Plan trotz seiner blendenden Genialität undurchführbar. Sollte Mephisto sein Unternehmen allein auf die Reize seiner Person basieren? Ridicül durfte er nicht werden, und „sich für eine Weile schön machen“ ist scenisch schwer durchzuführen. Sollte er die „Kleinen von den Seinen“ zu Hilfe nehmen? Dann hätten wir links schöne Teufel und rechts schöne Engel, die kaum von einander zu unterscheiden wären, und das Verführungsunternehmen würde doch immer wieder ans Absurde streifen. Der Einfall ist für den Gedanken glänzend, aber dem Auge nicht überzeugend darzustellen.

So ging es also nicht, wohl aber umgekehrt. Mephisto konnte nicht versuchen, selbst kühl die Engel von ihrem heiligen Angriff durch unheilige Regungen

abzulenken, aber er selbst konnte so von seinem Wächterposten an Fausts Leichnam abgelenkt werden. Das „gemein Gelüst, absurde Liebschaft“ kommt uns jetzt bei Mephisto überraschend. So geistvoll das Motiv ist, wir sehen seine innere Genesis nicht. Es ist aus dem „listigsten von Mephistos Streichen“ durch Umkehrung hervorgegangen.

Im ausgeführten Faustdrama heisst es Vers 11771 ff.:

> Ihr seid so hübsch, fürwahr ich möcht' euch küssen,
> Mir ist's als kämt ihr eben recht.
> Es ist mir so behaglich, so natürlich
> Als hätt ich euch schon tausendmal gesehn.

Dafür bietet das dem älteren Plane angehörige Paralipomenon 205:

> *Du kämst mir eben recht*
> *Langweilig . . . weich Geschlecht.*

Hier malt sich deutlich die erfolgte Umkehrung von Mephistos Verhältnis zu den Engeln.

In allen Volksbüchern und Puppenspielen wird Faust vom Teufel geholt. Das verstand sich ganz von selbst. In Goethe's Dichtung geht Fausts Unsterbliches, von Engeln getragen, in den Himmel ein. Wie ist es zu dieser Umwandelung der Ueberlieferung gekommen?

Folgende Zeugnisse sind der Betrachtung zu Grunde zu legen:

1) Vorspiel auf dem Theater:

> *So schreitet in dem engen Bretterhaus*
> *Den ganzen Kreis der Schöpfung aus,*
> *Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle*
> *Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.*

2) Paralipomenon 1: *Epilog im Chaos auf dem Weg zur Hölle.*

3) Gespräch Goethes mit Sulpiz Boisserée, 3. August 1815.

Ich frage nach dem Ende. — Goethe: »Das sage ich nicht, darf es nicht sagen, aber es ist auch schon

fertig, und sehr gut und grandios gerathen, aus der besten Zeit.« — Ich denke mir, der Teufel behalte Unrecht. — Goethe: »Faust macht im Anfang dem Teufel eine Bedingung, woraus Alles folgt.« —

4) Goethe an K. E. Schubarth, 3. November 1820:

»Auch den Ausgang haben Sie richtig gefühlt. Mephistopheles darf seine Wette nur halb gewinnen, und wenn die halbe Schuld auf Faust ruhen bleibt, so tritt das Begnadigungs-Recht des alten Herren sogleich herein, zum heitersten Schluss des Ganzen.

Sie haben mich hierüber wieder so lebhaft denken machen, dass ich's, Ihnen zur Liebe, noch schreiben wollte.«

5) Paralipomenon 94:

So ruhe denn an deiner Stätte.
Sie weihen das Paradebette
Und eh das Seelchen sich entrafft
Sich einen neuen Körper schafft
Verkünd ich oben die gewonnene Wette.
Nun freu ich mich aufs grosse Fest
Wie sich der Herr vernehmen lässt.

6) Paralipomenon 95:

Nein diesmal gilt kein Weilen und kein Bleiben.
Der Reichsverweser herrscht vom Thron
Ihn und die Seinen kenn' ich schon
Sie wissen mich, wie ich die Ratten zu vertreiben.

7) Paralipomenon 194:

Satane und Höllenrachen Verwesung erwartend Weil die Seele später als sonst entflieht. Satanische Posituren sie zu erhaschen. Engel Himmelsglorie. Schweben heran Mephist. Widersetzen Engel streuen Rosen Die verwelken auf den Hauch der Satane. Verwandelt in Liebesflammen Satane fliehen Mephist. Liebespein. Engel entschweben. Mephist. zur Appellation.

8) Paralipomenon 195:

. . . *Meph. ab zur Appellation. Da Capo. Himmel*

Christus Mutter Evangelisten und alle Heiligen Gericht über Faust.

9) **Paralipomenon 96:**

Meph.

Das zierlich höfische Geschlecht
Ist uns nur zum Verdruss gebohren
Und hat ein armer Teufel einmal Recht,
So kommts gewiss dem König nicht zu Ohren.

10) **Mündliche Aeusserung Goethe's:** *»oder wenn sie in der Fortsetzung von Faust etwa zufällig an die Stelle kämen, wo der Teufel selbst Gnad' und Erbarmen vor Gott findet; das, denke ich doch, vergeben sie mir sobald nicht!«* (Falk, Goethe aus näherem persönlichen Umgange, Leipzig, 1832, S. 92. — Das Zeugnis steht völlig isoliert und bleibt hier ausser Betracht; ein Missverständnis Falks ist sehr wahrscheinlich. Mephisto hat ja die Gnade des Herrn, der ihm ironisch wohlwollend gegenüber steht, überhaupt nicht verscherzt. Wie unzuverlässig Falks chronologische Angaben über dieses Gespräch sind, hat Pniower, Goethes Faust. S. 286 gezeigt.)

Nach den Schlussworten des Vorspiels auf dem Theater führt die Handlung vom Himmel, der sich uns im Prolog aufthut, durch die Welt zur Hölle. Aber nicht eigentlich dort, sondern genauer „im Chaos auf dem Weg zur Hölle“ spielt die letzte Scene, wie Paralipomenon 1 zeigt.

Zur Wahl des Chaos als Schauplatz des Epilogs wurde Goethe durch Miltons verlorenes Paradies veranlasst. Bei Milton liegt das Chaos zwischen Hölle und Erde; Satan muss es auf seinem Wege zur Erde passieren. Die Sünde und der Tod schlagen eine breite Brücke über das Chaos, um die Verbindung zwischen Hölle und Erde bequemer zu machen.

Die Weimarer Ausgabe verweist auf Paralipomenon 29, wo sich Goethe allerdings aus Johannes Prae-

torius' Anthropodemus Plutonicus S. 80 f. angemerkt hat: „Chaos festes durch welches die Geister hindurchgehen.“ Aber bei Praetorius ist das Chaos keine Lokalität, sondern eine Art Element. „Also ists mit den Gnomis in den Bergen, die Erde ist ihr Luft und ihr Chaos, gehet und stehet darinn . . . denn also sind ihnen alle Chaos, die uns nicht Chaos sind, denn eine Mauer, eine Wand halten uns, dass wir nicht hindurch mögen, aber denen ist es ein Chaos, darmit gehen sie hindurch“. Das ist also keine Anregung, eine dramatische Scene im Chaos spielen zu lassen.

Der Plan eines Epilogs im Chaos ist zwar nicht zur Ausführung gelangt, hat aber doch im Faustdrama seine Spuren hinterlassen. Es entstand für Goethe die Frage, was man sich denn nun unter dem Chaos vorzustellen habe. Darauf antwortet — in Vorbereitung des geplanten Epilogs — Vers 1349 ff:

> Ich bin ein Theil des Theils, der Anfangs alles war,
> Ein Theil der Finsterniss, die sich das Licht gebar,
> Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht
> Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht . . .

Das ist das Chaos; denn auf Grund dieser Selbstschilderung wird nun Mephisto von Faust „des Chaos wunderlicher Sohn“ genannt. Das Chaos ist also der Teil der Welt, in dem der Zustand vor dem Entstehen der geformten, hellen Welt, das Wüste und Leere der Genesis, andauert und die Tendenz hat, das Geformte, Gesonderte, sich unablässig Bemühende in sich zurückzuschlingen. Dorther stammt Mephisto und dort spielt der Epilog. Im Prolog haben wir den Herrn mit seinen himmlischen Heerschaaren geschaut. Die können wir nicht erwarten im Chaos auf dem Wege zur Hölle wiederzufinden. Aber einen Anderen können wir zu finden erwarten, der auch den Weg vom Himmel durch die Welt zur Hölle zurückgelegt hat. Christus ist nach seinem Hinscheiden am Kreuze und vor der Himmelfahrt zum Limbus, zum Höllenrand hinabgestiegen, die Sünder zu befreien. Dass nun ein solches Eingreifen

Christi zur Rettung Fausts auch in unserem Chaosepilog geplant war, zeigt Paralipomenon 49, das nach der Art seiner Ueberlieferung um die Jahrhundertwende entstanden ist.

> Siehst du er kommt den Berg hinauf
> Von Weitem steht des Volckes Hauf.
> Es segnen staunend sich die Frommen
> Gewiss er wird als Sieger kommen.

Offenbar ist von Christus die Rede, und sein Erscheinen als Sieger deutet auf einen Kampf mit dem Teufel. Der Berg, den Christus als Sieger hinaufkommt, ist in Miltons fünftem Gesange beschrieben:

> und Satan
> Kam zum herrlichen Königssitz. Er schimmerte fern her
> Prächtig erhöht, wie ein glänzender Berg, auf Berge gethürmet;
> Mit Pyramiden und Spitzen, aus Felsen von Demant gehauen,
> Und aus Klippen von Gold, des grossen Lucifers Pallast:
> Denn so heisst in der Sprache der Menschen dies prächt'ge Gebäude.
> Aber bald drauf, da hierin er auch Gott gleich zu sein strebte,
> Hiess ers den Berg der Versammlung, nach jenem heiligen Berge,
> Wo vor der Himmlischen Heer der grosse Messias erklärt ward.

Christi siegreicher Kampf mit dem Satan folgt dann im nächsten Gesange. Unser Paralipomenon enthält also die Spuren eines Plans, wonach Christus dem Satan Fausts Seele im Chaos auf dem Wege zur Hölle entreissen sollte. Die Faustdichtung hätte hier das schon von dem Knaben Wolfgang behandelte Thema von Christi Höllenfahrt aufgenommen. —

Während des nächsten Vierteljahrhunderts ruht die Arbeit am Faust. Boisserées Angabe, dass Goethe ihm am 3. August 1815 den Schluss als fertig und sehr gut und grandios geraten bezeichnet habe (Zeugnis 3) ist irrtümlich, denn in dem Briefe vom 3. November 1820 an Schubarth (Zeugnis 4) sagt Goethe ausdrücklich, dass der Schluss ungeschrieben sei. Aber wir hören hier, wie Goethe jetzt sein Drama enden will: „so tritt das

Begnadigungsrecht des alten Herrn sogleich herein, zum heitersten Schluss des Ganzen".

Das nächste Zeugnis haben wir im Paralipomenon 94 (Zeugnis 5). Jedes Wort ist hier abweichend von dem uns vorliegenden Abschluss des Faustdramas.

Mephisto steht nicht an dem Leichnam Wache, um die Seele abzufangen, er lässt den Körper Fausts ruhig liegen, damit ihm die äusseren bei einem fürstlichen Leichnam üblichen Ehren erwiesen werden. Er lässt die Priester das Paradebett weihen — von einer Grablegung durch die Lemuren ist also hier keine Rede — er hindert nicht, dass das Seelchen sich entrafft, er will nur zu seinem Recht gelangen, ehe es sich einen neuen Körper schaffen kann. Mephistos Ansprüche werden gar nicht hier unten an Fausts Leichnam entschieden, sondern oben. Das Drama sollte da enden, wo es begonnen hatte, dem Prolog im Himmel sollte ein Epilog im Himmel entsprechen, und unsere Verse hatten im Gefüge des Dramas die Bestimmung, diese Scene anzukündigen, den Leser darauf vorzubereiten, gerade wie die deutsche und die klassische Walpurgisnacht angekündigt werden in den Versen 3660—3663:

> Sie spukt mir schon durch alle Glieder
> Die herrliche Walpurgisnacht.
> Die kommt uns übermorgen wieder,
> Da weiss man doch warum man wacht.

und 6940—6941:

> Jetzt eben, wie ich schnell bedacht,
> Ist klassische Walpurgisnacht.

Mephisto freut sich „aufs grosse Fest, wie sich der Herr vernehmen lässt". Das grosse Fest ist das nächste Erscheinen des Herrn für seine himmlischen Heerscharen, wobei auch Mephisto Zutritt hat. Wir kennen ein solches Fest aus dem Prolog im Himmel. Es findet periodisch statt. („Da Du, o Herr, dich einmal wieder nahst"). Diesmal aber sollte Mephisto nicht den Herrn antreffen, sondern zu seiner schmerzlichen Ueberraschung „den Reichsverweser" (Zeugnis 6). Es wäre schwierig

gewesen, Mephistos formal nicht zweifelhaftes Recht durch den Herrn, die Quelle von Recht und Ordnung, vernichten zu lassen. Die Gestalt des Sohnes weist nun noch mehr als die des Herrn auf Erbarmen mit menschlicher Schwäche, und mit ihm steht Mephisto nicht in dem gemütlichen Verhältnis wie mit dem Herrn. Das ergab sich schon aus der Ueberlieferung (Versuchung und Höllenfahrt). So muss er seine Beute fahren lassen. —

Von diesem aus Paralipomenon 94 und 95 sich ergebenden Plan weicht der in Paralipomenon 194 und 195 (Zeugnis 7 und 8) niedergelegte Schlussplan erheblich ab. Goethe hat jetzt ein neues Aperçu für den Abschluss der Faustdichtung: er legt die altüberlieferte Sage von dem Kampf der Engel und Teufel um den Leichnam Mosis zu Grunde. Also: Mephisto lauert dem Seelchen auf, wird von den Rosen streuenden Engeln vertrieben, erleidet Liebespein und geht ab zur Appellation. In Paralipomenon 195 haben wir dann die Appellationsscene.

Da Capo — das heisst neue Scene, nicht, wie Düntzer (zur Goetheforschung S. 369) will, ein launiger Hinweis Goethe's, dass er den Himmel sich noch einmal einmischen lasse.

„Himmel Christus Mutter Evangelisten und alle Heiligen. Gericht über Faust.“

Es sind nur wenige Worte, die da stehen, aber — „das Auge sieht den Himmel offen.“ Goethe hätte hier mit den Wundern und Herrlichkeiten der italienischen Malerei den Wettstreit aufgenommen. Friedländer (dtsch. Rundschau 1881, Januar) hat nachgewiesen, dass Goethe für die überherrliche Schlussscene „Bergschluchten“ die Anregung von Gemälden eines Nachfolgers von Giotto im Campo santo von Pisa erhalten hat; hier schwebte ihm neben verwandten Gemälden vor allem wohl Rafaels Disputa vor, auf der wir ausser Gott Vater und Sohn auch Maria, die Evangelisten und alle Heiligen erblicken. Nach dem vorigen Plane hätte Mephisto statt des Herrn den Reichsverweser gefunden, hier ist

dieses Motiv der Stellvertretung noch weiter entwickelt; Mephisto findet Christus' Mutter. Bei der Gnadenreichen kann er mit seiner Berufung auf den Pakt natürlich noch weniger ausrichten. Starre formale Gerechtigkeit entspricht mehr der männlichen Eigenart, die Aufhebung eines unbilligen Paktes geschieht hier durch weibliche Gnade.

Solche Prozesse um eine Menschenseele zwischen den göttlichen Mächten und dem Teufel waren dem Mittelalter eine vertraute Vorstellung. Beim Kanonisationsverfahren wurde geradezu ein advocatus diaboli bestellt. Wieland (Der Belialsprocess, Werke ed. Gruber Bd. 47) und Herder (christliche Schriften 5, 78) citieren einen 1368 verfassten processus Luciferi contra Jesum.

Von den Argumenten, die Mephisto bei der Appellation vorgebracht hätte, besitzen wir zwei Verse. Paralipomenon 206:

Es war genau in unserm Packt bestimmt
Ich will doch sehn, wer mir den nimmt

Die Weimarer Ausgabe weist diesen Versen ihre Stelle zwischen 11732 und 11785 an. Aber mit den Engeln kann Mephisto über seinen Pakt nicht argumentieren, die würden unbekümmert um juristische Proteste weiter singen und Rosen streuen. Zwischen Mephisto und den Engeln ist eine Machtfrage; die Rechtsfrage gehört in die Appellationsscene oder in einen Monolog Mephistos beim Abgang zur Appellation. In einen solchen Monolog gehören auch die Verse des Paralipomenon 96 (Zeugnis 9):

Das zierlich höfische Geschlecht
Ist uns nur zum Verdruss gebohren
Und hat ein armer Teufel einmal Recht,
So kommts gewiss dem König nicht zu Ohren.

Er scheint also etwas von der Stellvertretung im Himmel zu ahnen.

Mephisto steht auf seinem Schein wie Shylock, und wie Shylock hätte er seine Beute hier fahren lassen

müssen. Goethe hat noch bei einer andern Gelegenheit ein Gericht im Himmel über einen Menschen poetisch dargestellt. In den zahmen Xenien (V, 141) steht Napoleon am jüngsten Tag vor Gottes Thron, und Satan macht sein Anrecht auf ihn geltend wie hier Mephisto auf Faust. Das Urteil ist humoristisch ausweichend wie das im Kaufmann von Venedig.

Getraust du dich, ihn anzugreifen,
So magst du ihn nach der Hölle schleifen.

In welchen Formen nun hier in der Appellationsscene die höhere, mit Erbarmen verbundene Gerechtigkeit über die formale gesiegt hätte, lässt sich kaum ahnen. „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen“ — so hätte es auch hier geklungen. Von dem wunderbaren Gesamtbilde der Appellation — die Gnadenreiche als Richter, Mephisto als Ankläger, die Evangelisten und alle Heiligen als Gerichtshof — kann man sich wohl eine Vorstellung bilden, weil die Malerei der Phantasie hier vorgearbeitet hat. In ein gewaltiges Halleluja aller heiligen Scharen, ein gloria in excelsis, sollte gewiss nach diesem Plane die Faustdichtung ausklingen.

Wer den Wunsch hat, den Plan eines Gerichts über Faust im Einzelnen mit Rede und Gegenrede vorgeführt zu erhalten, findet diesen Wunsch erfüllt in Vischers kritischen Gängen (neue Folge, drittes Heft. Stuttgart 1861). Vischer schildert dort, wie nach seinen Wünschen der zweite Teil Faust verlaufen müsste. Faust würde sich in politischem Wirken grossen Stiles bethätigen, und am Schluss fände über ihn ein Gericht im Himmel vor dem Herrn und Christus statt, die von einem Kreise idealer Gestalten umgeben wären, von Märtyrern des Staats, der Wissenschaft und der Religion. Mephisto hätte als Ankläger aufzutreten. Beide Wünsche Vischer's finden sich in Paralipomenon 179 und 195 als Pläne Goethe's; der erste noch weit über Vischers Vorstellungen hinausgehend. Goethe wollte Faust zum deutschen Kaiser machen, Vischer nur zum Führer im

Bauernkriege. Es ist kein übles Zeugnis für den Poeten, der in Vischer steckte, dass er sich Goethe's Gedanken lange, ehe sie öffentlich bekannt wurden, auf eigene Hand dichtete; aber Goethe wird denn doch wohl zureichende Gründe gehabt haben, von den beiden Plänen abzusehen. Von der Schwierigkeit, das Faustdrama aus der Sphäre des Mythos in die deutsche Geschichte überzuleiten, war schon oben die Rede. Bei der Gerichtsscene wäre es schwer gewesen, Mephisto nicht schliesslich doch als einen um sein Recht verkürzten Rechtsuchenden erscheinen zu lassen. Selbst Shylock hat nachträglich einen grossen Juristen als Anwalt gefunden, und Shylocks Pakt ist für unser Empfinden weit unbilliger als der Mephistos. —

Weil nun doch Gnade das letzte Wort bei dem Gericht über Faust war, so entschloss sich Goethe. auch von den Formen eines Gerichts abzusehen und Faust die Gnade Marias frei empfangen zu lassen. So entstand aus der Appellation die Himmelfahrtsscene „Bergschluchten". Bei dieser Umwandlung sind eine Anzahl von Gestalten und Motiven aus der alten in die neue Scene übergegangen. Die Jungfrau, die drei heiligen Büsserinnen, den Doktor Marianus, die vollendeten und die jüngeren Engel, vielleicht auch Gretchen hätten wir auch in der Appellationsscene geschaut. —

In vier nachweisbaren Stadien hat sich also in Goethe's Seele der Uebergang vom überlieferten Abschluss bis zu Fausts Eingehen in den Himmel vollzogen.

Plan von 1799. Epilog im Chaos auf dem Wege zur Hölle. Christus erlöst Faust von Mephisto und dem Satan.

Zweiter Plan. Mephisto eilt nach Fausts Tode nach oben zum grossen Fest, die gewonnene Wette zu verkünden. Epilog im Himmel: Statt des Herrn trifft Mephisto den Reichsverweser, Christus, der ihn vertreibt und Faust Gnade gewährt. Dieser zweite Plan schliesst sich also eng an den Prolog im Himmel an.

Dritter Plan. Mephisto wird durch die Rosen streuenden Engel von Fausts Leichnam vertrieben. Sie entführen Fausts Unsterbliches. Epilog im Himmel: Mephisto appelliert wegen des ihm widerfahrenen Unrechts. Am Orte der Appellation findet er statt des Herren die gnadenreiche Mutter, die Evangelisten und alle Heiligen. Ueber Faust wird Gericht gehalten; er wird begnadigt.

Ausgeführtes Faustdrama. Mephisto geht es zunächst wie im Plan 3. Er appelliert nicht, sondern fügt sich und wütet nur gegen sich selbst. Epilog im Himmel: Faust wird ohne Process und Gericht Gnade zu Teil.

Faustmotive in Goethes übriger Dichtung.

In seiner Urfaustausgabe bringt Erich Schmidt eine grössere Sammlung von Parallelen zu Faust, in der sich auch verschiedene der folgenden Citate vorfinden, und fordert, dass solche Parallelstellen nach Principien gesichtet werden, damit auch etwas daraus folgt. Dieser Anregung versuche ich hier nachzukommen.

Der Anfang des fünften Aktes Egmont, besonders die Scene zwischen Brackenburg und Clärchen, wimmelt von Analogien zur Kerkerscene im Urfaust. Ich gebe sie nach dem Gange der Faustscene:

Faust.	Egmont.
Weh! um Mitternacht! Hencker ist dir's morgen frühe nicht zeitig genug.	Die Tyrannei ermordet in der Nacht den Herrlichen.
Nein, du sollst überbleiben, überbleiben von allen.	Bleib! du sollst leben, du kannst leben.
Ist das Grab draus, komm! Lauert der Tod, komm!	Du hinderst nichts. Tod ist mein Teil!
Du wirst die Wächter aus dem Schlafe schreien. (Kerkerscene in Versen.) Ich schreie laut, dass alles erwacht. (Urfaust.)	Leise, Lieber, dass Niemand erwache, dass wir uns selbst nicht erwecken.

Faust.	Egmont.
Rette! Rette dich! (vgl. auch Claudine 38, 177: rette mich; rette!)	Geh, rette dich! Rette dich!
Der Tag graut . . . Tag! Es wird Tag! Der letzte Tag!	Ja er wird grauen der Tag!
Hörst du die Bürger schlürpfen nur über die Gassen.	Furchtsam schaut der Bürger aus seinem Fenster.
Die Glocke ruft! — Krack das Stäbgen bricht! . . . Die Glocke hör.	Träge gehen die Zeiger ihren Weg und eine Stunde nach der andern schlägt. Halt! Halt! Nun ist es Zeit.
Es zuckt in jedem Nacken die Schärfe die nach meinem zuckt.	Die freche Tyrannei zuckt schon den Dolch ihn zu ermorden.
(Gesamtsituation der Kerkerscene.)	werft mich in den tiefsten Kerker, dass ich das Haupt an feuchte Mauern schlage... vor des Boten heiliger Berührung lösen sich Riegel und Bande und er umgiesst den Freund mit mildem Schimmer; er führt ihn durch die Nacht zur Freiheit sanft und still![1])

[1]) Nicht unmittelbar in die vorliegende Betrachtung gehören die weiteren Analogien:

Faust.	Egmont.
Was weben die dort um den Rabenstein? . . . Sie streuen und weihen!	Sie schienen die Weihe eines grässlichen Opfers vorbereitend zu begehn.
als du noch voll Unschuld hier zum Altar tratst und im verblätterten Büchelgen deinen Gebeten nachlalltest.	das sind die Strassen, durch die du so sittsam nach der Kirche gingst.

Nun, diese Uebereinstimmung geht weit über das Mass dessen hinaus, was wir Reminiscenzen nennen. Sie beschränkt sich auch nicht etwa auf die beiden Scenen gemeinsame Hinrichtungsvision. Der Grund dieser Fülle von einzelnen Analogien ist die tief innere Verwandtschaft der beiden Scenen; ja, im Grunde handelt es sich nicht um zwei verschiedene Scenen, sondern um dieselbe Urscene in zweifacher Ausgestaltung. Faust hat als Person nichts mit Brackenburg gemein, Clärchens Jammer ist von anderer Art als der Gretchens; aber die Gruppe, die dramatische Vision ist die gleiche; es ist der bei dem Jammer des geliebten Mädchens, über dem ein furchtbares Schicksal schwebt, ohnmächtig dabei stehende Mann. Dieser gemeinsame Keim, die dramatische Urzelle entfaltet sich zu den zwei verschiedenen Scenen, und ihr haften alle diese Töne an, die nun in beiden Scenen gleich erklingen. Natürlich ist diese Urvision zuerst in Verbindung mit dem Fauststoffe aufgetaucht, aber die Wurzel treibt danach noch diesen zweiten Seitenschoss. Die Beobachtung deutet auf das, was in der Dichterseele noch über und hinter den Gestalten mit deutlichem Menschenantlitz besteht; es sind Gruppen, Linien, Situationen, Töne und Farben.

Ein anderer verwandter Fall aus derselben Zeit. Für das Faustdrama war dem Dichter das aus dem künstlerischen Bedürfnis des Contrasts erwachsene Bild aufgegangen, wie Wagner im Schlafrock und Nachtmütze in die Fülle der Gesichte Fausts hineintritt. Aber dasselbe Bild stellte sich ihm vor Augen, als ihn im Oktober 1773 eines Sonntags Nachmittags die Lust anwandelte, Wieland mit seinen Göttern und Helden zu kontrastieren. Wie Wieland in der Nachtmütze unter

---

Faust.	Egmont.
Vermesse dich, die Pforten aufzureissen, An denen jeder gern vorüberschleicht. (nicht Urfaust)	Im Augenblick, da ich die dunkle Pforte eröffne, aus der kein Rückweg ist.

die griechischen Helden tritt — dieses Bild war das Erste, was in Goethes Phantasie an jenem Sonntage auftauchte. Das konnte nur in der Unterwelt realisiert werden. Ein in der Unterwelt spielendes Drama war ihm an Georg Jacobi's Elysium bekannt, an dessen Eingang die Anfangsworte von „Götter, Helden und Wieland“ deutlich erinnern. Den umgekehrten Vorgang — Ausnutzung einer für „Götter, Helden und Wieland“ erfundenen Situation für das Faustdrama — wird ja Niemand behaupten. Im Faust sieht man deutlich, wie das Bedürfnis des Contrastes die Erfindung in Gang gebracht hat; wenn man aber eine Farce bei einer Flasche guten Burgunders in einer Sitzung hinschreibt, so stürzt sich selbst ein Goethe nicht in grosse dramatische Erfindungsunkosten, sondern schöpft aus dem Vorhandenen. Die Wagnerscene bestand also — mindestens als Konzeption — bereits im Oktober 1773, und da wir an Daten für die Entstehung der einzelnen Scenen des Urfaust so arm sind, so mag dieser Markstein wohl verwendbar sein.

Prometheus und Hanswurst.

Weshalb diese beiden Entwürfe hier zusammen betrachtet werden, wird sich weiterhin ergeben. Wir überschauen zunächst den Gang der Prometheusdichtung.

Prometheus lehnt sich gegen die Götter des Olymps auf. Merkurs Vermittelung weist er trotzig ab, und ebenso das gutmütige Zureden seines Bruders Epimetheus, aber einem Olympbewohner neigt er sich innig und dankbar, der Göttin des geistigen Wirkens, Minerva. Er führt sie an den Bildnissen herum, die er geschaffen hat.

> Sieh diese Stirn an!
> Hat mein Finger nicht
> Sie ausgeprägt?
> Und dieses Busens Macht
> Drängt sich entgegen
> Der allanfallenden Gefahr umher.

Das ist recht seltsam. Wir sehen ja diese Menschen im zweiten Akt, wie sie sich tummeln, wie sie laufen, baden, Früchte brechen, sich streiten — wir sehen alles mögliche an ihnen, nur von den beiden Zügen, die hier angegeben sind, findet sich keine Spur. Tiefe Gedanken hat ihnen Goethe ebensowenig gegeben wie des Busens Macht, die sich der allanfallenden Gefahr umher entgegendrängt. Es sind grosse Kinder, die da in dem Thale ihr Wesen treiben, und hier zeichnet Goethe einen Denker und einen gewaltigen Streiter! Und derselbe Widerspruch zwischen Pandoras Bildsäule, der gegenüber Prometheus namenlose Empfindungen ausströmt, zu deren

Ausdruck die Sprache zu eng ist — „Das all all — meine Pandora!“ — und der wirklichen Pandora des zweiten Aktes, die Prometheus mit gütiger, väterlicher Ueberlegenheit leitet. Einen solchen Missgriff dürfen wir Goethe nicht zutrauen und müssen also nach einer Lösung suchen.

Dichtung und Wahrheit, Buch 15: „Indem ich mich also nach Bestätigung der Selbständigkeit umsah, fand ich als die sicherste Base derselben mein produktives Talent. . . . Wie ich nun über diese Naturgabe nachdachte und fand, dass sie mir ganz eigen angehöre, . . . so mochte ich gern hierauf mein ganzes Dasein in Gedanken gründen. Diese Vorstellung verwandelte sich in ein Bild, die alte mythologische Figur des Prometheus fiel mir auf, der, abgesondert von den Göttern, von seiner Werkstätte eine Welt bevölkerte.“ Also Goethe in seiner Dichterwerkstatt unter dem Bilde des Prometheus unter seinen Menschenbildern. „Ich bearbeite meine Situation zum Schauspiele zum Trutze Gottes und der Menschen,“ schreibt er im Juli 1773 an Kestner. Damit ist doch wohl Prometheus gemeint.*) Und Goethe nennt seine Geschöpfe seine Kinder (IV 2, 9; IV, 2, 94; IV, 2, 245; IV, 2, 246) gerade wie hier Prometheus und wie der Maler in Künstlers Erdewallen. Von Shakespeare sagt er (38, 337), dass er „als Schöpfer aus Thon Menschen macht, die seinem Bilde ähnlich sind“. Und nun müssen wir den Mut der Konsequenz haben und zu den Statuen in Prometheus-Goethes Werkstatt die Unterschriften setzen.

Sieh diese Stirn an!
Hat mein Finger nicht
Sie ausgeprägt?

Faust.

Und dieses Busens Macht
Drängt sich entgegen
Der allanfallenden Gefahr umher.

---

*) Wenigstens stimmt das gut mit Schönborns Mitteilung an Gerstenberg vom 21. September 1773: „jetzt arbeitet er an einem Drama Prometheus genannt“.

Götz.

Und du, Pandora,
Heiliges Gefäss der Gaben alle,
Die ergötzlich sind
Unter dem weiten Himmel,
Auf der unendlichen Erde,
Alles was mich je erquickt von Wonnegefühl,
Was in des Schattens Kühle
Mir Labsal ergossen,
Der Sonne Liebe jemals Frühlingswonne,
Des Meeres laue Welle
Jemals Zärtlichkeit an meinen Busen angeschmiegt,
Und was ich je für reinen Himmelsglanz
Und Seelenruhgenuss geschmeckt —
Das all all -- Meine Pandora!

Gretchen, und mit ihrem Bilde heraufziehend die Erinnerung an die Sesenheimer Tage. Alles, was er dort an Himmelsglanz und Seelenruhgenuss geschmeckt hat, das wird er in dieses Gefäss, in seine Pandora giessen.

Wenn nun hier im ersten Akte die in Dichtung und Wahrheit bezeugte Selbstdarstellung des menschenbildenden Dichters vorwaltet, wie steht es dann mit den Göttern? Konsequenterweise müssten wir dann in Zeus und den anderen Olympbewohnern die bisherigen Herrscher im Litteraturreiche sehen. Und in der That scheint an einigen Stellen ein solcher Hintergedanke durchzubrechen.

Was haben diese Sterne droben
Für ein Recht an mich,
Dass sie mich begaffen?

Wenn wir hier nur Prometheus hören, dann schlüge der Trotz hier ins Kindische um. Warum sollen sie denn nicht auf ihn niederschauen? Und wie seltsam wäre es, dass er die Götter mit einem Mal „diese Sterne“ nennt! Aber es löst sich sofort, wenn wir hier das junge trotzige Genie hören, das sich den gefeierten Litteraturgrössen gegenüberstellt. Diese beschauten ihn allerdings aufmerksam.

> Sie wollen mit mir theilen, und ich meine,
> Dass ich mit ihnen nichts zu theilen habe.
> Das, was ich habe, können sie nicht rauben,
> Und was sie haben, mögen sie beschützen.

Mit diesen Sternen, den Klopstock, Lessing, Wieland, will er nicht teilen.

> Was sind sie? Was ich?

Anwandlungen von Genie-Uebermut hat Goethe wohl auch später noch, aber er bändigt sie.

> Wieviel bist du von Andern unterschieden?
> Erkenne dich, leb' mit der Welt in Frieden! —

Zwischen dem ersten und zweiten Akt ist nun die Belebung der Bildsäulen erfolgt, und wir wohnen dem Treiben des jungen Menschengeschlechtes bei. So geht die Handlung ungebrochen fort, wenn wir sie ohne Rücksicht auf ihren Neben- und Hintersinn betrachten. Aber dieser verändert sich jetzt vollkommen. Goethe hat als Prometheus seinen schäumenden Uebermut, seinen Genialitätstrotz in prachtvollem Ueberschwang ergossen; nun macht er Ernst mit der Darstellung des gewählten Stoffes, er hüllt sich fester in das „Titanengewand, das er sich nach seinem Wuchse zugeschnitten hat“, und wir haben nun wirklich Prometheus, den Menschenbildner. Jupiter ist nun Jupiter, und Merkur ist Merkur. Die erste Scene „Auf dem Olympus“. Jupiter lässt geschehen, was er nicht ändern kann. Aber die Worte, die der Dichter ihm leiht, sind grossartig. Goethe drückt seinen Jupiter nicht; er würde ja sonst seinen Prometheus dadurch mit herabdrücken. Und nun: „Thal am Fusse des Olympus. . . . Man sieht das Menschengeschlecht durchs ganze Thal verbreitet u. s. w“. Prometheus trotzt hinauf. Fasst man das in ein einziges Anschauungsbild zusammen — den missvergnügten Donnerer mit den anderen Göttern auf dem Gipfel und unten im Thale Prometheus inmitten der sich tummelnden jungen Menschenkinder — so empfindet man mit Entzücken die grossartige Naivität dieser Gestaltung des Schauplatzes und dieser Gruppierung.

Vor unsern Augen bauen sich nun die Grundlagen der Menschenkultur auf: Arbeit und Eigentum, Gedeihen und Streit. Es fehlt nur noch das mächtigste Element: die Liebe. Pandora kommt, bewegt und erschüttert. Sie hat gesehen, wie ihre Gespielin von einem Jüngling geküsst wurde, und sie schildert nun den Hergang naiv und anschaulich. Der Anblick hat in ihr selbst ein unverstandenes Sehnen erregt.

> Was ist das alles, was sie erschüttert
> Und mich?

Da hätten wir also die Liebe in der Menschenwelt — oder vielmehr, wir haben sie noch nicht. Denn Pandora — nicht Mira, die wir gar nicht sehen — ist für uns das Mädchen, das Weib. Und sie ist jetzt durch den Anblick des unverstandenen Vorgangs erschüttert, im Innersten durchbebt und für die grösste Erfahrung, die ein Mädchenherz zu machen hat, vorbereitet. Was hier geschieht, ist das Präludium zu dem, was der dritte Akt bringen wird. In ihm kommt nun, nachdem die Grundlagen der materiellen Kultur gelegt sind, die Liebe in diese junge Menschenwelt, und Pandora wird sie an sich erleben.

Nun hat Prometheus auf Pandoras Frage: „Was ist das alles?“ eine seltsame Antwort: „Der Tod“. Und dieses düstere Reimwort, wie es im Faust heisst, kehrt nun mehrmals wieder, und immer, wenn wir ein ganz anderes Lösungswort erwarten.

> Pandora. Wohl! wohl! Dies Herze sehnt sich oft
> Ach nirgends hin und überall doch hin!

Es sehnt sich nach Liebe. Mit fast denselben Worten bereitet ja auch Satyros das Püpplein, das er knetet und zurichtet, auf die Liebe vor. Aber Prometheus bleibt eigensinnig bei seinem: „Das ist der Tod“. Und nun schildert er noch einmal, ganz mit den Satyrostönen, dieses Vergehen eines Mädchenherzens in schmerzlicher Seligkeit und schliesst wieder: „dann stirbt der Mensch“.

Was will Prometheus mit seiner seltsamen Belehrung? Was Prometheus will, kann man sich wohl zurechtlegen: er will als Pädagoge ihr diesen Vorgang mit einem heiligen, ahnungsvollen Grauen umhüllen. Was aber Goethe will, das sehen wir nun deutlich: er will, dass Pandora, wenn sie im dritten Akt die Liebe erlebt, dieses Ereignis für den Tod hält, und er war der Mann, aus dieser so kunstvoll und auch ein wenig künstlich vorbereiteten Scene alles Grandiose herauszuholen, was darin lag.

Die Phänomene der Liebe und des Todes in ihrer Wirkung auf die ersten Menschen sind ja für ein solches Urmenschheitsdrama ein beinahe gebotener Stoff, und Byron hat sie denn auch im Kain zur Darstellung gebracht; Pandoras wundersamer Irrtum enthält nun noch ein Element höchster theatralischer Wirksamkeit, dem sich an eigenartigem Reiz nur der Irrtum des Schülers im Faust vergleichen lässt.

Diesem seltsamen „Tode“ folgt nun auch ein Wiederaufleben.

Pandora. Und nach dem Tod?
Prometheus. Wenn alles — Begier und Freud' und Schmerz —
Im stürmenden Genuss sich aufgelös't,
Dann sich erquickt in Wonneschlaf, —
Dann lebst du auf, auf's jüngste wieder auf,
Von neuem zu fürchten, zu hoffen, zu begehren!

Das ist nichts anderes als eine Schilderung des Liebesgenusses. Alle diese gespannten Empfindungen lösen sich in stürmenden Genuss auf, dann folgt Wonneschlaf, und der Mensch beginnt am Morgen sein Dasein wieder, um von neuem zu fürchten, zu hoffen und zu begehren. Also eine Liebesnacht, in Schlaf und Erquickung sich lösend. Prometheus bleibt dabei, unter dem Bilde des Sterbens und Wiederauflebens Pandora die Liebe darzustellen. Die grosse Scene des dritten Aktes, in der Pandora die Liebe für den Tod hält, ist aufs sorgfältigste vorbereitet. Pandora sollte also die wirk-

liche, ganze Liebe erleben, nicht blos ein platonisches Aequivalent.

So weit reichen die Fäden, die von dem zweiten Akt in den ungeschriebenen dritten sich hinüberziehen. Den weiteren Verlauf können wir nicht mehr ergänzen. —

Ein ähnlicher kurzer Ueberblick über die Hanswurstdichtung wird nun zeigen, was Prometheus und Hanswurst mit einander zu schaffen haben.

Das Stück beginnt wie das Faustdrama mit dem exponierenden „Habe“:

> Hab ich endlich mit vielem Fleis
> Manchem moralisch politischem Schweis
> Meinen Mündel Hanswurst erzogen
> Und ihn ziemlich zurechtgebogen.

Hanswurst hat zwar trotz Kilian Brustflecks Erziehung seine tölpisch schlüffliche Art und eine andere im Original zu ersehende Untugend behalten, aber er kann seine Fehler verbergen, er weiss ein paar Stunden hinter einander gelehrt nach Pflichtgrundsätzen zu schwatzen. Zugleich hat Kilian Brustfleck alle Künste der Familienreklame durch alte Weiber — Näheres über sie ergiebt wieder das Original — spielen lassen: man hält den Hanswurst für „das Muster aller künftigen Welt.“ Kilian Brustflecks Praktik ist also vor allem Heuchelei. Dieses Thema spinnt nun sein grosses vertrauliches Gespräch mit Hanswurst weiter aus:

> Ich habs, dem Himmel seys geklagt,
> Euch doch so öffter schon gesagt,
> Dass ihr euch sittlich stellen sollt
> Und thut dann alles was ihr wollt.
> Kein leicht unfertig Wort wird von der Welt vertheidigt,
> Doch thut das Niedrigste und sie wird nie beleidigt.
> Der Weise sagt — der weise war nicht klein —:
> Nichts Scheinen, aber alles seyn.

Dieser Weise ist Tycho de Brahe. Bei A. G. Kästner, Vermischte Schriften, zweiter Teil, Altenburg 1772, findet sich S. 26 ein Aufsatz: „Ueber Tycho's de Brahe Wahlspruch.“ Er beginnt: „Man findet oft bei

Tycho's de Brahe Bildnisse einen Spruch, den Tycho selbst durch seine Handlungen immer ausgedrückt hat. Er befiehlt: nicht zu scheinen, sondern zu sein; Non haberi, sed esse."

Ausser der Heuchelei weiss Kilian nun noch ein zweites Mittel, in der Welt vorwärts zu kommen:

> Und so sind eben alle Leute.
> Der gröste Maz kocht oft den besten Brey;
> Weis er den gut zu präsentiren
> Und iedem lind ins Maul zu schmieren,
> Fährt er ganz sicher wohl dabey.

Also Heuchelei und Schmeichelei sind die Säulen von Kilian Brustflecks moralischer Weltordnung.

Nun Hanswurst! Er sagt gerade heraus, was er wünscht: mit Ursel möglichst schnell vereint zu sein. Ueberhaupt widerstrebt er den Erziehungsgrundsätzen seines Vormunds. Nun aber hören wir von ihm ganz merkwürdige Dinge. Kilian Brustfleck sagt:

> Die Welt nimmt an euch unendlich Theil,
> Nun seid nicht grob wie die Genies sonst pflegen . . .

Hanswurst aber macht sich nichts aus dieser Teilnahme der Welt an seiner Person:

> Mir ist ia alles recht, nur lasst mich ungeschoren,
> Ich bin ia gern berühmt so viel ihr immer wollt.

Und dass er berühmt ist, bestätigt der Vormund noch ausdrücklich:

> . . . ein Jüngling, der Welt bekannt,
> Von Salz- bis Petersburg genannt,
> Von so vorzüglich edlen Gaben . . .

Es handelt sich um litterarische Berühmtheit:

> Soll ie das Publikum dir seine Gnade schencken,
> So muss es dich vorher als einen Mazzen dencken . . .
> Zu wieviel grosem wart ihr nicht gebohren,
> Was hofft man nicht was ihr noch leisten sollt!

Also ein berühmtes litterarisches Genie, das schon Grosses geleistet hat und von dem noch mehr erwartet wird, ist der junge Mann, der hier in Hanswursts Kostüm vor uns tritt:

Was thut die Hand am Laz, was blickt
Ihr abwärts nach dem rothen Knopfe?

Diesem Hanswurst wird angesonnen, seiner Berühmtheit wegen „sich zu genieren“, ein scheinbar ehr- und tugendsames Leben zu führen; zugleich aber giebt man ihm anheim, unter der Hand sich schadlos zu halten; nur dürfe die Welt nichts davon merken. Er verspürt aber gar keine Lust, seiner Berühmtheit und der Meinung der Welt das Opfer seiner Behaglichkeit und Freiheit zu bringen:

Mir ist ia alles recht, nur lasst mich ungeschoren,
Ich bin ia gern berühmt so viel ihr immer wollt.
Redt man von mir, ich wills nicht wehren,
Nur muss michs nicht in meinem Wesen stören.
Was hilfts, dass ich ein dummes Leben führe?
Da hört die Welt was rechts von mir,
Wenn man ihr sagt, dass um von ihr
Gelobt zu seyn ich mich genire.

Ueber die Confession des Stücks dürfte danach Klarheit herrschen. Diese Selbstdarstellung als Hanswurst in vollem Kostüm ist wunderbar herzerfrischend.

Wer sich nicht selbst zum Besten haben kann,
Der ist gewiss nicht von den Besten.

Das Stück erzählt uns mit aller Deutlichkeit von einer Beengung des Dichters durch seinen jungen Ruhm, von der wir sonst gar keine Kunde haben. Unter Kilian Brustfleck haben wir uns deshalb noch keine bestimmte Person vorzustellen. Solche Mahnungen, seinem Ruhm zu Liebe tugendsam zu leben, mögen Goethe von seinem Vater, von Merck, von Klopstock zugekommen sein. Klopstock hat sein Leben aus diesem Gesichtspunkt geregelt. Dichtung und Wahrheit, Buch 10: „Nun sollte aber die Zeit kommen, wo das Dichtergenie sich selbst gewahr würde, sich seine eignen Verhältnisse selbst schüfe und den Grund zu einer unabhängigen Würde zu legen verstünde. Alles traf in Klopstock zusammen, um eine solche Epoche zu begründen . . . Ernst und

gründlich erzogen, legt er von Jugend an einen grossen Wert auf sich selbst und auf Alles, was er thut . . . So erwarb nun Klopstock das völlige Recht, sich als eine geheiligte Person anzusehen, und so befliss er sich auch in seinem Thun der aufmerksamsten Reinigkeit." In solcher steifen Würde sich der Welt als ein hohes Musterbild bewusst darzustellen, das war nun Goethes Meinung ganz und gar nicht, und gegen solche Zumutungen setzt er sich hier poetisch zur Wehr und stellt sich vielmehr als Hanswurst dar. An den Grafen Friedrich Stolberg: „Das Erbärmliche liegen am Staube Fritz! und das Winden der Würmer ich schwöre dir bey meinem Herzen! wenn das nicht Kindergelall und Gerassel ist der Werther und all das Gezeug! Gegen das innere Zeugniss meiner Seele!" An Herder, Mai 1775: „Und so fühl ich auch in all deinem Wesen nicht die Schaal und Hülle, daraus deine Castors oder Harlekins herausschlupfen, sondern den ewig gleichen Bruder, Mensch, Gott, Wurm oder Narren . . . Ich tanze auf dem Drate, Fatum congenitum genannt, mein Leben so weg!" —

Dichtung und Wahrheit, Buch 18: „Ich hatte nach Anleitung eines älteren deutschen Puppen- und Budenspiels ein tolles Fratzenwesen ersonnen, welches den Titel „Hanswursts Hochzeit" führen sollte." Reinhold Köhler hat diese Quelle Ztschr. f. dtsch. Altert. 20, 119 ff. nachgewiesen: „Harlekins Hochzeitsschmaus." Ausser der Hauptperson hat Goethe dort noch die Braut Ursel und als Ort der Festlichkeit das Wirtshaus zur güldenen Laus gefunden. Kilian Brustfleck ist eine typische Figur im älteren deutschen Budenspiel (Aus Goethes Frühzeit S. 122). Sonst ist Goethes Dichtung ganz selbständig. Was er in die Gestalt des Hanswurst hineingelegt hat, haben wir gesehen. Nun die Hochzeitsgäste.

Ich sag euch, was die deutsche Welt
An grosen Namen nur enthält
Kommt alles heut in euer Haus,
Formirt den schönsten Hochzeit schmaus.

Den ganzen grimmigen Hohn dieser Verse kann nur würdigen, wer das Verzeichnis der über hundert „grosen Nahmen“ betrachtet, wie es in der Weimarer Ausgabe vorliegt. Das Wesen der Menschen zu erkennen, mit denen man zu thun hat, war jener Zeit eine der wichtigsten Angelegenheiten. Lavater widmete diesem Zweck seine Physiognomik, und die Silhouettendeutung, das „Physiognomiemachen“ war ein eifrig betriebenes Geschäft. Hier wird das Problem auf die einfachste Weise gelöst. Die Hochzeitsgäste tragen alle ihr Wesen in ihrem Namen sichtbar zur Schau. Der Dichter hat nun eine Zeit lang in „das Possenspiel des Autorwesens“, wie er es später Schiller gegenüber nennt, hineingeguckt, er hat Autoren und Publikum in ihrer Nichtigkeit, er hat überhaupt menschliches Treiben kennen gelernt. Und diese ganze Welt, deren Getriebe sich durch die gröbsten Federn, durch Hunger und Sinnlichkeit in Heuchelei und Schmeichelei bewegt, macht so viel grosse moralische Worte, ist empfindsam, zerschmilzt in zarten Gefühlen, um dann „ich darf nicht sagen wie zu schliessen.“ Da hat nun der Dichter das Aperçu, sie alle, so wie sie sind, zum Feste zu laden. Er kehrt ihnen allen ihr unsauberes Innere nach aussen; sie müssen es in ihrem Namen sichtbar mit sich herumtragen. Sie prostituieren sich — wie man damals sagte — alle, und schliesslich geht alles in der allgemeinen Hundsfötterei mit drein, und das Ganze ist eben der Lauf der Welt. „Hanswursts Hochzeit oder der Lauf der Welt, ein mikrokosmisches Drama.“ Und in der Mitte dieses Mikrokosmus steht „Hanswurst“ und betrachtet sich das wundersame Wesen. An Herder, 1. April 1775: „Sieh da die Welt so voll Scheiskerle ist, sollten wir doch miteinander tissiren und scheisen.“ An Lavater, September 1775: „Die Toleranz gegen die Menschen Gesichter! — schreib du das, ich mag nichts davon wissen.“

Das Treiben der Gäste bei Hanswursts Hochzeit ist also nicht blos Spass. Aber es ist auch nicht blos

Gift und Galle. Ein „Fratzenwesen“, eine deutsche commedia dell' arte, cynisch und sittlich, ingrimmig und heiter, tiefsinnig und närrisch.

Wer nun versucht, den genialen Uebermut der Selbstdarstellung als Prometheus und als Hanswurst in einem Anschauungsbilde sich zu vereinigen, der schaudert wohl entzückt zusammen.

Pandora.

Wir sind in den Anfängen der Menschen. Prometheus hat sie geschaffen und ihnen das Feuer gebracht. Nun hat er sich eine Schar starker Männer herangezogen, die er schmieden lehrt und über denen er wie ein grosser Fabrikherr waltet. Von Zeus' Feindschaft und Rache ist nicht die Rede. Die Berufe haben sich schon gesondert. In der Landschaft treiben Hirten, Ackerbauer, Winzer, Fischer und Handelsleute ihr Wesen. Schon wohnen die Menschen zu dicht aufeinander, und den Ueberschuss der gedrängten Volkskraft lässt Prometheus ausziehen, damit er, andere verdrängend, sich gewaltsam Raum schaffe. Arbeit und Nahrung! ist das Losungswort in Prometheus' Herrschaftsbezirk. Man wohnt in Felshöhlen, die, wie das Bedürfnis es mit sich bringt, mit Felsstücken zugesetzt oder mit Thoren und Gattern verschlossen sind.

Auf Epimetheus' Seite erscheint dagegen ein ernstes Holzgebäude nach ältester Art mit Säulen von Baumstämmen — die Hausform, aus welcher der griechische Tempel hervorgegangen ist. Auch Fruchtbäume und wohlbestellte Gärten zeigen sich — hier regt sich ein primitiver Schönheitstrieb, ein künstlerischer Sinn, der aber nicht die Kraft hat, zu beglücken. Epimetheus lebt als ein trüber, alternder Mann in der Erinnerung eines entschwundenen Glücks. Zu ihm hat sich einst ein schönes Frauenbild — Pandora — vom Himmel herniedergelassen und ihm der Seligkeit Fülle gewährt.

Dann entschwand sie wieder und nahm die eine Tochter, Elpore, mit sich; die andere, Epimeleia, liess sie ihm zurück. Nur in kurzen Morgenträumen, die dem ruhelos sich Verzehrenden gegönnt sind, besucht ihn Elpore. Aber wenn er sie sehnsüchtig zu sich ruft und sie sich nähert, erscheint sie ihm fremd, unkenntlich.

Die beiden Brüder leben entfremdet nebeneinander. Prometheus' Sohn Phileros, in dem des Vaters hart-verständige Art durch Jugend und Schönheit veredelt erscheint, hat Epimeleia erblickt und liebt sie, ohne sie zu kennen. Er geht in dämmernder Morgenfrühe, die Geliebte zu sehen, findet bei ihr einen Hirten, der dort gewaltsam eingedrungen ist, erschlägt den vermeinten begünstigten Nebenbuhler, wendet sich dann rasend gegen Epimeleia, die zu ihrem Vater flüchtet, verfolgt und verwundet sie in ihres Vaters Armen. Durch den Hilferuf Epimeleias herbeigezogen erscheint Prometheus und verbannt den Sohn aus der menschlichen Gesellschaft. Der stürzt sich, den Tod suchend, vom Felsen ins Meer. Inzwischen sind die Genossen des erschlagenen Hirten, ihn zu rächen, in Epimetheus' Bezirk eingedrungen, der in Flammen aufgeht. Epimeleia stürzt sich in den Feuertod. Epimetheus eilt ihr nach, sie zu retten, und Prometheus sendet seine Krieger zu Hilfe gegen die Hirten. Morgenlicht und Morgenluft zerteilen die Gebilde des nächtlichen Schreckens, der Feuerschein verbleicht, in Liebreiz und Anmut steigt Eos aus dem Meere herauf und kündet, wie Phileros nicht in den Wellen, Epimeleia nicht im Feuer untergeht, sondern beide durch Götterwillen erhalten bleiben. Hier schliesst der erste Akt und zugleich der ausgeführte Teil des auf zwei Akte angelegten Dramas. Wir folgen nun dem Schema der Fortsetzung:

Philerôs in Begleitung von Fischern und Winzern. Dionysisch.
Völliges Vergessen.

Κυπσελε

Wird von weiten gesehen
Anlangend. Deckt den eben hervortretenden Wagen
des Helios.
Willkommen dem Philerôs
Miskommen dem Prometh.

Im allgemeinen beschrieben.

Krieger von der Expedition
Hirten als Gefangene –́ ◡ | –́ ◡ | – ⏓ ithyphallisch
Prom. giebt diese frey.

Prom. will die *Κυπσελε* vergraben und verstürzt wissen.
Krieger wollen sie zerschlagen den Inhalt rauben.
Prom. insistirt auf unbedingtes Beseitigen.

Turba

Retardirend
Bewundernd
gaffend
berathend

N. B. Göttergabe

Der einzelne kann sie ablehnen nicht die Menge.

Schmiede.

Wollen das Gefäs schützen und es allenfalls stuckweis auseinander nehmen, um daran zu lernen.

Epimeleia

Weissagung
Auslegung der *Κυπσελε*
Vergangnes in ein Bild verwandeln.
Poetische Reue, Gerechtigkeit.

Epimetheus.

Das Zertrümmern, Zerstücken, Verderben da Capo

Pandora erscheint
Paralysirt die Gewaltsamen
Hat Winzer, Fischer, Feldleute, Hirten auf ihrer Seite.
Glück und Bequemlichkeit die sie bringt.
Symbolische Fülle
Jeder eignet sichs zu.

Schönheit.
Frömmigkeit, Ruhe, Sabat. Moria

Philerôs, Epimeleia, Epimetheus
für sie

Prometheus entgegen.

Winzer offeriren Umpflanzung
Schmiede Bepaalung
Handels leute Jahrmarkt (Eris Golden Vl.)

Pandora
An die Götter
An die Erdensöhne
Würdiger Inhalt der *Κυπσελη*

Κυπσελη schlägt sich auf
Tempel
Sitzende Dämonen
Wissenschaft Kunst.
Vorhang.

Philerôs Epimeleia
Priesterschaft.

Wechselrede der Gegenwärtigen
Wechselgesang
Anfangs an Pandora

Helios
Verjüngung des Epimetheus
Pandora mit ihm emporgehoben.
Einsegnung der Priester.
Chöre

Elpore thraseia
Hinter dem Vorhange hervor
ad Spectatores.

Für den Beginn der in diesem Schema niedergelegten Vorgänge können wir noch einiges aus Eos' vordeutender Rede heranziehen.

Phileros erscheint, erfrischt, erneut, verschönt, von Eos' Strahlen rosig umhaucht.

Und den Thyrsus in den Händen
Schreitet er heran, ein Gott.

Um ihn drängen sich jubelnd Fischer und Winzer, natürlich-gesunde Menschenbilder, von seiner Schönheit hingerissen, mehr noch von dem geheimnisvollen Zauber der festlichen Stunde erregt.

Hörst du jubeln, Erz ertönen?
Ja, des Tages hohe Feier,
Allgemeines Fest beginnt.

Ohne Panther, Satyrn und Mänaden, nur aus jugendlichen, festlich erregten Menschen schafft sich Goethe hier einen bakchischen Zug. „Jugend ist Trunkenheit ohne Wein". Aber auch an Wein fehlt es nicht. Ein bärtiger Alter dient dem Dichter statt des Silen.

Die geschmückte
Schönste Schale reicht ein Alter,
Bärtig, lächelnd, wohlbehaglich,
Ihm, dem Bacchusähnlichen.

Goethe hätte hier antike Basrelifs von dionysischen Aufzügen in Poesie übersetzt. Jauchzende Chorgesänge erschallen; der festliche Tumult füllt die ganze Scene. Da erscheint am östlichen Horizont ein geheimnisvolles Meteor und deckt den eben hervortretenden Wagen des Helios. Der Dichter wird nicht müde, die Vorgänge des hohen Schicksalstages in immer neuen, sinnlich angeschauten Prachtbildern zu malen. Wenn die Kypsele den Wagen des Helios deckt, so erscheint sie gewiss von einer goldstrahlenden Aureole umflossen.

Nieder senkt sich Würdiges und Schönes.

Das geheimnisvolle Gebilde senkt sich also nieder zu der staunenden Menge. Gewiss hätte der Dichter dafür gesorgt, dass nicht durch scheinbare Aufhebung der Gesetze der Schwere eine bängliche Empfindung entstehen konnte. Wie die Kypsele sich langsam feierlich niedersenkte, war sie vielleicht von tragenden Wolken umgeben, wie es in der Malerei bei allem üblich ist, was ohne Flügel vom Himmel herniederschwebt oder zu ihm emporgetragen wird.

Phileros und Prometheus — nur diese beiden sind ausser dem bakchischen Volke der Winzer und Fischer auf der Scene anwesend — stehen der Gabe von oben verschieden gegenüber. Prometheus hat schon auf die Ankündigung der Kypsele durch Eos erwidert:

Neues freut mich nicht, und ausgestattet
Ist genugsam dies Geschlecht zur Erde.

Ihm genügt der mit Arbeit erfüllte Menschentag und Behagen und Wohlstand, wie sie durch Menschenarbeit zu erreichen sind. Er ist irdisch im guten und üblen Sinne des Wortes, und so lehnt er Eingreifen und Gabe von oben ab. Phileros, durch seine Liebe im Innersten erregt, von verzweifeltem Todessprung zu neuem, frischem Leben aufgerufen und durch den dionysischen Schwung der festlichen Stunde für das Unge-

meine, Grosse gestimmt, ahnt in der Kypsele die heilige Gottesgabe. Er überwindet in sich selbst den starren Realismus seines Vaters und wird so der hohen Weihe würdig, zu der ihn die Dichtung weiterhin beruft. In den Wechselreden des Prometheus und Phileros gelangt die Gestalt der Kypsele im allgemeinen zum Ausdruck; sie ist mit bedeutsamen Reliefdarstellungen geschmückt.

Nun kommen Prometheus' Krieger siegreich von der Expedition zurück und bringen die Hirten gefangen mit sich. Prometheus giebt sie frei. Er sollte die Hirten wohl darauf hinweisen, in Zukunft friedlich ihrem Berufe nachzugehen und der heiligen Ordnung nicht zu widerstreben, die alle Glieder eines Gemeinwesens bändigt. Nach diesem Zwischenfall nimmt der Streit um die Kypsele seinen Fortgang. Prometheus will sie vergraben und verstürzt wissen, die Krieger wollen sie zerschlagen und den Inhalt rauben, die Schmiede das Gefäss schützen und es stückweise auseinandernehmen, um daran zu lernen. Prometheus aber insistiert auf unbedingtes Beseitigen. So geht das Reden, Bewundern und Gaffen des Volkes weiter. Der Einzelne kann, wie Prometheus, in seinen klaren und entschiedenen Grundsätzen die Kraft finden, die Göttergabe abzulehnen. Ihm ist dieses Geschlecht „ausgestattet genugsam zur Erde“, er kennt kein höchstes Gut, das von oben kommt, ihm dünken alle Güter gleich. Aber die Menge kennt weder die dankbare, selbstlose Hingabe an das Höhere, noch den kühnen Menschentrotz, der sich auf sich selbst stellt.

Epimeleia erscheint, aus dem Feuer gerettet; ihr folgt Epimetheus. Wie Epimeleia im ausgeführten Drama, während Prometheus und Epimetheus auf sie eindringen:

> Bist du beschämt? Gestehst du, wessen er dich zeiht?

wie vom Gott ergriffen in einen Hymnus ausbricht auf alles Unendliche, was das Menschenherz heilig durchschauert und dann erst von der Klage über die Endlichkeit des Glücks zu einem Bericht des Vorgefallenen

gelangt, so öffnet sie nun hier die Lippen zu einer „Weissagung“, einer erhabenen Deutung der geheimnisvollen Göttergabe.

„Auslegung der Kypsele. Vergangenes in ein Bild verwandeln. Poetische Reue. Gerechtigkeit“.

Dass Epimeleia Reue empfindet, sagt sie selber:

Lieb' und Reu' treibt
Mich zur Flamm' hin

und

Sorge trägt sie leider um sich selbst nun,
Und zur Sorge schleicht sich ein die Reue.

Sie bereut nicht etwa ihre Liebe, denn die besteht neben ihrer Reue: Liebe und Reue treiben sie zur Flamme hin. So bliebe nur ihr Verhalten gegenüber Phileros' Anklagen, ihr Schweigen, ihre Flucht, die dem Verdachte des Liebenden Nahrung gaben, das Geheimnis, in das sie ihre Liebe vor dem Vater gehüllt hat. Aber das alles wäre klein im Zusammenhange der grossen Dinge, um die es sich hier handelt. Sie selbst deutet auf ihre Verschuldung hin, nennt sie aber nicht:

Jene Schuld ragt!
Auge droht mir,
Braue winkt mir
In's Gericht hin.

Ist es etwa die Liebe der Göttertochter zu dem irdischen Jüngling? Epimeleia ist die halb unirdische Schwester der ganz unirdischen Elpore. Die Ausführung würde hier Klarheit geschafft haben.

Nun löst sich diese Reue poetisch, das Vergangene verwandelt sich ihr in ein Bild. Wir kennen diesen Prozess aus Goethes Dichtung. Die Laune des Verliebten, die Gretchentragödie im Faust, Werther, der Triumph der Empfindsamkeit sind nichts anderes als poetische Reue und Verwandlung des Vergangenen in ein Bild. Die Schwierigkeit liegt nur darin, die Verbindung von Epimeleias poetischer Reue mit der Auslegung der Kypsele zu finden und anzugeben, in welches

Bild sich ihr das Vergangene verwandelt.[1]) War dieses „Bild“ zugleich auf der Kypsele dargestellt? Denn um eine Auslegung der symbolisch bedeutsamen getriebenen Bildwerke der Kypsele handelt es sich hier. Die anlangende Kypsele wird in den Wechselreden des Phileros und Prometheus „im allgemeinen beschrieben“. Dann erfreuen sich die Schmiede an der technischen Vollendung des reichen Bilderschmucks, und nachdem so die Aufmerksamkeit darauf gerichtet ist, erfolgt die „Auslegung der Kypsele“ durch Epimeleia. Zuletzt deutet Pandora den „würdigen Inhalt der Kypsele“. So hat Goethe die stufenweise fortschreitende Aufklärung über die Kypsele sorgsam über die Handlung verteilt. Von ihrem „würdigen Inhalt“ wird weiterhin die Rede sein, und danach wird man dann auch wenigstens von ferne ahnen können, was auf ihr dargestellt sein sollte — jedenfalls nicht die mannigfachen Gegenstände aus der griechischen Mythologie, die nach Pausanias auf der wirklichen Kypsele zu schauen waren.

Epimeleia verbindet also in ihrer „Weissagung“[2]) die Auslegung der Kypsele mit der poetischen Reue, die das Vergangene in ein Bild verwandelt. Der menschliche Eigenwille, dem sie ebenso wie Phileros, Epimetheus und Prometheus gefolgt ist, hat sich der Gerechtigkeit von oben zu beugen; der Titanentrotz, der den grossen Beginn des Menschenwesens geschaffen hat, wird nun die Götter gewähren lassen.

Nach Epimeleia spricht Epimetheus. Auch er will die Kypsele heilig halten. Die Parteiungen über das

---

[1]) Ebenso heisst es in dem ältesten Schema zu Dichtung und Wahrheit von 1809 (26, 357): „Der Dichter verwandelt das Leben in ein Bild.“ Die Ausführung dazu findet sich 28, 225. Umgekehrt in einem anderen Schema (29, 252), auf Liebhabertheater und Aufzüge sich beziehend: „Verwandeln des Bildes in die Wirklichkeit.“

[2]) Das Wort ist hier gebraucht wie in Goethes Shakespearerede: „Aus Shakespeare weissagt die Natur“ und an Zelter, 11. Oktober 1826: „Versäume ja nicht zu der übersendeten Tabelle schriftlich zu weissagen.“

Schicksal der Kypsele arten in Tumult aus, das Zertrümmern, Zerstücken, Verderben wird wieder leidenschaftlich erörtert. Dem Dichter hat unter dem Einfluss der Vorgänge in Frankreich lange das Bild einer Volksscene vorgeschwebt, in der die Parteien heftig aufeinander platzen und der Unverstand der Masse sich malen sollte. In den Plänen zu den Aufgeregten, zum zweiten Teile der natürlichen Tochter, zur Achilleis und nun auch zu Pandora findet sich eine solche Scene, die aber nie zu stande gekommen ist. In dem Momente des höchsten Tumults erscheint Pandora und „paralysiert die Gewaltsamen“. Nach diesem Ausdruck dürfen wir uns wohl vorstellen, dass die Menge Hand an das heilige Gefäss zu legen Miene macht, während Epimetheus, Phileros und Epimeleia sich den Gewaltsamen schützend entgegenstellen. Diesen Moment höchster Erregung arbeitet der Künstler bewusst heraus, damit Pandoras Erscheinen um so wunderbarer wirke. Das Schema zum dritten Aufzug des zweiten Teils der natürlichen Tochter lässt noch erkennen, dass ihm dort eine ähnliche Wirkung vorschwebte. Auch dort erscheint Eugenie im Moment leidenschaftlichster Volksaufregung. Wie das Eingreifen eines höheren Geistes, einer stärkeren Persönlichkeit erregte Menschenmassen bändigt und beruhigt, ist dem durchaus aristokratischen Dichter immer eine Lieblingsvorstellung gewesen. Mit Behagen erzählt er, wie ihm selber Aehnliches glückte: beim Turme von Malcesine, wo er als Spion gefangen gesetzt werden sollte, auf dem Schiffe, das an den Felsen von Capri zu scheitern drohte, und bei der Belagerung von Mainz (33, 312).

Also Pandora erscheint, und unter dem Zauber des schönen Frauenbildes, das vom Himmel herniedersteigt, legt sich der Tumult. Die Winzer, Fischer, Feldleute und Hirten, alle natürlichen, einfachen Menschen fallen ihr zu. Sie spricht es in holden und lieblichen Worten aus, dass sie mit sich bringt, was ein jeder sich wünscht, Glück und Bequemlichkeit. In ihr stellt sich symbolisch die Fülle der Gaben dar. Das eignet sich

ein jeder zu. Den Höhergesinnten aber bringt sie, wonach diese sich auf Erden vergeblich sehnen: Schönheit, Frömmigkeit, Ruhe, die Sabbatstimmung des Gemütes. In dieser heiligen Befriedung der Seele sah Goethe die höchste Wirkung des Weiblichen auf Erden. „Tropftest Mässigung dem heissen Blute". — „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan." Hingerissen von der hohen Erscheinung sind Phileros, Epimeleia und Epimetheus ihrem Dienste, ihrer Anbetung hingegeben. Die kurzen Worte des Schemas „Epimetheus für sie" lassen nicht ahnen, welche Töne Goethe für Epimetheus gefunden hätte, jetzt, da Erfüllung, die schönste Tochter des grössten Vaters, endlich zu ihm niedersteigt. Nur Prometheus verharrt unbeugsam auf seiner Gesinnung. Er will mit den eigenen menschlichen Kräften das auf Erden Mögliche erreichen und lehnt alles ab, was von oben kommt. Für die Menge aber ist der Streit um die Kypsele beendet. Jeder will nach seiner irdischen Art für sie sorgen. Die Winzer wollen sie mit Reben umpflanzen, die Schmiede eine eherne Umzäunung um sie herstellen, die Handelsleute sehen in dem hehren Schmuckstück den Mittelpunkt, der Schaulustige in Mengen anziehen und so zu einem Jahrmarkt Veranlassung geben wird, die Krieger wollen mit ihren Waffen das heilige Werk vor Zerstörung schützen. Das alles ist die Art der gutmütig Rohen, Irdischen dem Heiligen gegenüber. Pandora hat gelassen dem Treiben zugeschaut und spricht nun in grossen, heiligen Worten das Höhere aus, worauf die Kypsele deutet. „An die Götter. An die Erdensöhne. Würdiger Inhalt der Kypsele." Es kann hier nicht die Aufgabe sein, in unzulänglichen Prosaworten den möglichen Inhalt von Pandoras Anrufung der Götter und Anrede an die Erdensöhne wiederzugeben. Solche hohen Dinge haben nur im Dichterwort ihre Existenz. Es wäre eine Ausführung von Eos' Worten geworden:

Was zu wünschen ist, ihr unten fühlt es;
Was zu geben sei, die wissen's droben.

Gross beginnet ihr Titanen; aber leiten
Zu dem ewig Guten, ewig Schönen,
Ist der Götter Werk; die lasst gewähren!

Und nun sind wir vorbereitet, zu schauen, was das heilige Gefäss verbirgt. Die Kypsele schlägt sich auf; ihr Inneres stellt einen Tempel dar mit sitzenden Dämonen der Kunst und Wissenschaft. Nachdem die Dämonen in wenigen erhabenen Worten ihr Wesen kundgegeben haben, schiebt sich ein Vorhang vor, und der Einblick in ein Heiligstes ist beendet. Dass die Dämonen die Lippen öffnen, ergiebt sich aus der Thatsache, dass sie im Personenverzeichnis aufgeführt sind. Der Vorhang verbirgt sie wieder nach kurzem Einblick, denn Eos sagt:

Nieder senkt sich Würdiges und Schönes,
Erst verborgen, offenbar zu werden,
Offenbar, um wieder sich zu bergen.

Ueber das Wesen der Dämonen und über diesen ganzen zunächst wohl befremdenden Teil der Erfindung wird sich weiterhin Näheres ergeben. Für einen Augenblick ist das Unsichtbare, Höchste, Heilige in sichtbaren Formen zur Anschauung gekommen. Hingerissen weihen sich Phileros und Epimeleia zur Priesterschaft in diesem Tempel. Die hochgesteigerte Stimmung kommt in Wechselreden der Gegenwärtigen zum Ausdruck, die sich zum Wechselgesang steigert, anfangs an Pandora, weiterhin in einen gewaltigen Hymnus des Erhabenen austönend.

In diesem festlich höchsten Augenblicke verklärt ein herrlicher Glanz die Gesamtgruppe. Es ist Helios, der auf seinem Sonnenwagen am östlichen Himmel allen sichtbar hervortritt. Auch er ist im Personenverzeichnis aufgeführt und spricht also. Was er spricht, kann man wohl ahnen, fühlen; es hier in Worte zu fassen, würde unzulänglich sein. Unter den Strahlen und Worten des Gottes geht mit Epimetheus eine Umwandlung vor sich; der Sehnende, Trübe, Gealterte erscheint verjüngt und erneut. An Pandorens Hand schwebt er

verklärt empor und entschwindet den Augen im goldigen Glanze des östlichen Himmels. Phileros und Epimeleia werden zu Priestern des Tempels eingeweiht, der nun auf Erden steht. In einen erhabenen Schlusschor aller Gegenwärtigen tönt die Feier aus; man meint etwas wie Orgelklang aus dem Schlusswort „Chöre" herauszuhören.

Die gewaltige Dichtung ist verklungen. Die Zuschauer sitzen in schweigender Ergriffenheit. Da begiebt sich noch ein Nachspiel. Hinter dem Vorhange des Tempels tritt Elpore hervor; nicht mehr das luftige, zerfliessende Gebilde des morgendlichen Wahntraums, sondern Elpore thraseia, die freudige, zuversichtliche Hoffnung, und wie sie früher den Liebenden unter den Zuschauern Erfüllung ihrer Wünsche verheissen hat, so wendet sie sich auch jetzt „ad spectatores". Was sie ihnen zu sagen hat, werden wir weiterhin sehen. —

Es ist überflüssig auszusprechen, dass diese Handlung mehr bedeutet als nur sich selbst, ihren eigenen Fabelgehalt. Bei dem Versuche, die im Hintergrunde verborgene Meinung der Dichtung aufzudecken, werden wir uns vorsichtig an Goethes eigene Andeutungen zu halten haben.

„Als das wichtigste Unternehmen bemerke ich jedoch, dass ich Pandorens Wiederkunft zu bearbeiten anfing. Ich that es zwei jungen Männern, vieljährigen Freunden, zu Liebe, Leo von Seckendorf und Dr. Stoll; beide, von litterarischem Bestreben, dachten einen Musenalmanach in Wien heraus zu fördern; er sollte den Titel Pandora führen, und da der mythologische Punkt, wo Prometheus auftritt, mir immer gegenwärtig und zur belebten Fixidee geworden, so griff ich ein, nicht ohne die ernstlichsten Intentionen, wie ein jeder sich überzeugen wird, der das Stück so weit es vorliegt aufmerksam betrachten mag" (Tag- u. Jahreshefte 1807).

Danach hätte also der Titel des Almanachs Goethe, dem der Stoff immer bereit und gegenwärtig war, zu der Dichtung angeregt. Das mag wohl sein, wenn wir

unter der Anregung den Entschluss verstehen, den lange gehegten Plan jetzt und für dieses Taschenbuch auszuführen. Denn dass der Dichter überhaupt zu seinem Plane durch ein so äusserliches Moment bestimmt worden wäre, ist an sich unwahrscheinlich, und es wird sich weiterhin zeigen lassen, dass der Plan zu Pandora entgegen den bisherigen Anschauungen mindestens bis 1802 zurückliegt. Goethe sagt ja auch nur, dass er das Drama den beiden Herausgebern zu Liebe zu bearbeiten anfing. Die Dichtung stellt Pandorens Wiederkunft vor und heisst auch so. Die Wiederkunft ist Goethes eigene und freie Erfindung; die Ueberlieferung weiss nichts davon. Hier also, bei dieser Abänderung des Sagenstoffes, können wir am ehesten erwarten, Goethes eigene Intention, seine Dichtung, seine geheime Meinung aufzufinden. Zunächst wer oder was ist Goethes Pandora? Sie kommt geheimnisvoll von oben. „Glück und Bequemlichkeit, die sie bringt. Symbolische Fülle. Jeder eignet sichs zu.“ Aber für die Höhergesinnten ist sie mehr. „Schönheit. Frömmigkeit. Ruhe. Sabbath. Moria.“[1])

---

[1]) v. Wilamowitz (Goethe-Jahrbuch 1898) schiebt die bisherige Auffassung des Wortes Moria = Morija, Jerusalem beiseite und versteht darunter *μορία,* den heiligen Oelbaum der Athener. Es ist mir bei ernstlichem Bemühen nicht gelungen, mich in diese Auffassung hineinzudenken. Die beiden Stellen, an denen das Wort bei den griechischen Dramatikern erscheint, sind nicht von der Art, dass Goethe daraus die Anregung schöpfen konnte, die Moria hier als Merkwort zu verwenden. Ich lasse sie folgen. Sophokles, Oedipus auf Kolonos 705:

> Mein sprossnährender, blauschimmernder Oelbaum,
> Den kein bejahrter, kein junger Heerfürst
> Je mit feindlicher Hand tilgend verheert.

Aristophanes, Wolken 1005:

> vielmehr wegflüchten zur Akademie
> Und vergnügt Wettlauf anstellen daselbst in der hehren
> Olivenumschattung.

v. Wilamowitz verweist weiter darauf, dass vor dem Hauptthore von Athen, auf dem Grundstücke der Akademie, da wo Plato lehrte, ein Altar des Prometheus stand. „Der Gott, erzählte man“ (Apollodor, Bibl. II, 5, 11) „trug zum Zeichen seiner Versöhnung mit Zeus den Oelkranz.“ Auch daran soll Goethe anknüpfen.

Sie ist also die Erfüllung dessen, wonach jeder sich sehnt; für den einfachen, natürlichen Menschen Glück und Bequemlichkeit, für den höher Veranlagten alles,

---

Pandora bringe dem Prometheus die μορία, den Oelzweig, mit dem er versöhnt sich kränzen wird. So gewinne Goethe die Anknüpfung an Platos Akademie. Nun ist aber die Stelle bei Apollodor schwierig und lässt sich ohne Zwang nicht konstruieren. Moser lässt sie in seiner Uebersetzung (Stuttgart 1828) als unverständlich beiseite. Es ist an sich unwahrscheinlich, dass Goethe zur Gewinnung eines bequemen Merkworts an eine den Philologen seiner Zeit unverständliche Stelle anknüpft. Zur Durchführung seiner Vermutung muss v. Wilamowitz dann auch noch die stillschweigende Annahme machen, dass Goethe den angeführten Stellen bei Sophokles und Aristophanes die Wortform μορία entnommen und sie gleichzeitig mit der an die ἐλαίη des Apollodor geknüpften Vorstellungsreihe verbunden hätte. Und wenn Goethe so die Anknüpfung an Platos Akademie gewinnen soll, so muss zu alledem noch eine Stelle aus Pausanias I, 30 hineinspielen: „In der Akademie befindet sich ein Altar des Prometheus“. Also drei oder vier zerstreute Stellen, die an sich gar nichts miteinander zu thun haben, hätte Goethe in dem einen Worte Moria zusammengeschlungen. Das ist doch wohl nicht seine Art. Und selbst mit diesen künstlichen Annahmen lässt sich noch nicht konstruieren, dass Pandora dem Prometheus die μορία bringt; denn sie kommt ja nicht zu ihm, der sie früher abgewiesen hat und jetzt abweist, sondern zu Epimetheus.

Es muss also doch wohl bei Moria = Jerusalem bleiben, nur dürfen wir darunter nicht das irdische Jerusalem verstehen, sondern das neue Jerusalem der Apokalypse. Wie der Sabbat der auf Erden für eine kurze Zeit sich verwirklichende Zustand von Friede, Schönheit und Heiligkeit ist, so schaut Johannes ein solches vollkommenes Glück als eine in die Zukunft verlegte Vision in seinem neuen Jerusalem. Das Drama von Pandoras Wiederkunft ist eine verwandte Vision, und so können Sabbat und Moria dem Dichter hier als Merkworte dienen, die natürlich in der Dichtung selbst nicht genannt worden wären. Die Verwandtschaft der beiden Glücksvisionen zeigt sich deutlich in Johannes 21, 2: „Und ich Johannes sahe die heilige Stadt, das neue Jerusalem von Gott aus dem Himmel herabfahren, zubereitet als eine geschmückte Braut ihrem Mann.“

Am Schlusse seiner „Christenheit“ spricht Novalis den gleichen Sinn aus, der auch in unseren Formeln „Schönheit. Frömmigkeit. Ruhe. Sabbath. Moria“ steckt: „sie wird, sie muss kommen, die heilige Zeit des ewigen Friedens, wo das neue Jerusalem die Hauptstadt der Welt sein wird.“

was der Mensch in seinen Erdenschranken mit hohen und heiligen Namen nennt. Diese Pandora, die alle Gaben in sich vereinigt, jede Sehnsucht stillt, die himmlische Seligkeit selbst steigt an dem hohen, festlichen Schicksalstage hernieder. Das auf Erden Unmögliche — hier geschieht es. Es ist keine neue Erfindung, die hier in Goethes Seele in Fluss kommt, nur eine neue Ausbildung einer altvertrauten Urconception,[1]) deren erste Gestaltung wir in Lila und dem Triumph der Empfindsamkeit haben. In beiden Dramen nimmt der Dichter, schmerzlich erschüttert durch die unbefriedigende Ehe seines Fürstenpaares, einmal poetisch an, dass alles schwindet und sich auflöst, was die beiden ihm so nahe stehenden Menschen trennt. Am Schlusse beider Dichtungen beginnt ein neues, schöneres Leben. Eine weitere Ausgestaltung erfährt diese Dichtervision in dem Ballett Amor und im Märchen der Unterhaltungen. In Amor wird der Zauberer und die Zauberin (Goethe und Frau von Stein) in Eintracht wieder vereint, alles, was gelegentlich sie trennen mochte, soll vergessen sein, als spülten Meereswellen drüber her. „Jetzt ist die Stunde gekommen, wo wir für uns und viele ein feierliches Glück bereiten können, und wiederkehrend wird die Schönheit mit der Freude den leichten Tanz um unsere Häupter führen. . . . Sie kommen, sie eilen, sie bringen, sie teilen uns allen das Glück. . . . Im Augenblick verwandelt sich alles, das ganze Theater stellt einen prächtigen Saal vor, der Zauberer und die Zauberin, alle tanzende Personen des Stückes werden verjüngt und verwandelt.“ Das Märchen in den Unterhaltungen stellt dasselbe Phantasma eines vollkommenen Glücks vor. Eine kunstvoll in Gang gesetzte Handlung mündet dahin, dass die Dargestellten — Goethe und die ihm Nahestehenden unter Masken — sämtlich beglückt, verjüngt, verschönt werden; ein heiliger Tempel, der in den Tiefen der Erde verborgen steckte, steht

[1]) Vgl. Band II, 1 ff.

nun frei am hellen Tageslicht und wird den Mittelpunkt des neuen, beglückenden Zustandes bilden. Allen diesen Dichtungen liegt die Urconception zu Grunde, dass das ersehnte Unmögliche geschieht. Dieses altvertraute Aperçu kommt nun in der Dichterseele mit der Flutwelle der poetischen Erinnerung und Gestaltung herauf. Eine zweite Welle führt ihm die alte, wohlbekannte Gruppe der Japetiden herauf. Wo die beiden poetischen Complexe zusammenkommen und die Japetiden im Lichte des alten Glückstraumbildes erscheinen, da ist der Punkt, an dem die Conception von Pandorens Wiederkunft stattfindet. Ein vollkommenes Glück, diesmal in einem holden Frauenbilde, Pandora, sich darstellend, steigt zur Erde hernieder. Ein Nachklang dieser Pandoraconception liegt in Goethes Aeusserung zu Riemer am 24. November 1809, „dass er das Ideelle unter einer weiblichen Form oder unter der Form des Weibes concipiert", und in einem gröberen Zusammenhange spricht Guy de Maupassant (le colporteur, Paris 1900 S. 178) dasselbe aus: j'allais vers elle frémissant, délirant, sentant bien que j'allais baiser le ciel, baiser le bonheur, baiser le rêve devenu femme, baiser l'idéal descendu dans la chair humaine.

Das Motiv von Pandorens Wiederkunft klingt schon vernehmlich in „Amor" an: „Wiederkehrend wird die Schönheit mit der Freude einen leichten Tanz um unsere Häupter führen." Ferner Pandora:

> Ja, des Tages hohe Feier,
> Allgemeines Fest beginnt . . .
> Manches Gute ward gemein den Stunden;
> Doch die gottgewählte, festlich werde diese!

Amor: „Jetzt ist die Stunde gekommen, wo wir für uns und viele ein feierliches Glück bereiten können".

Aber welchen persönlichen Anteil hat nun Goethe hier an diesem Glückstraum? In den früheren Visionen war es sein eigenes Leid und das der ihm Nahestehenden, das er kraft seines Dichtervorrechts poetisch aus-

Warum das?

löschte. Weshalb dieses höchst persönliche Motiv in Verbindung mit dem Prometheusstoffe?

Es ist längst beobachtet, dass durch Goethes gesamte Dichtung eine Doppelgestalt schreitet, die unter den verschiedensten Formen immer wieder zwei Pole menschlichen Wesens[1]) kontrastiert darstellt: Weislingen — Götz, Werther — Albert, Clavigo — Carlos, Egmont — Oranien, Faust — Mephisto, Orest — Pylades, Tasso — Antonio, Eduard — der Hauptmann. Des Dichters eigener Anteil an dieser Doppelfigur fällt immer vorzugsweise der weichen, sensiblen, bestimmbaren Gestalt zu. Für die harte verstandesscharfe, schneidende Gegengestalt stehen ihm Merck, Herder, Fritsch Modell, aber fast immer erhält auch diese einen geringeren oder grösseren Zusatz von seinem eigenen Wesen. Nur einmal hat er den harten, thätigen, unerschütterlich auf sich selbst stehenden Menschen ohne ein bedeutendes Gegenbild dargestellt und das Beste dazu aus sich selbst geschöpft: in seinem Jugenddrama Prometheus. Hier nun in der Pandora lenkt er auch für die Darstellung dieser Gestalt in das vertraute Geleise ein. Ihm steht die Kontrastfigur des sensiblen, künstlerisch empfindenden, sehnsuchtsvollen Hungerleiders nach dem Unerreichlichen entgegen. In diese Figur fliessen die belebenden Säfte der Selbstdarstellung ein, und damit schrumpft nun die Gestalt des Prometheus zusammen. Der himmelstürmende Titan des Jugenddramas ist hier ein harter und kalter Realist, ein grosser Fabrikherr und Condottiere, der alles von sich weist, was sich nicht mit Händen greifen lässt. Er bäumt sich nicht gegen den Himmel auf wie der frühere Prometheus, er ignoriert ihn.

Die besondere Form, welche die Doppelfigur hier annimmt — Darstellung der vita contemplativa und activa — war dem Dichter seit lange vertraut. In Tasso und Antonio war sie schon einmal zur Gestaltung

---

[1]) Vgl. darüber Goethe, II, 3, 133.

gelangt. Auch an sich selbst empfand er gelegentlich den Wechsel der beiden Zustände mit Behagen. Ital. Reise d. 11. September 1786: „ich muss mich um den Geldcours bekümmern, wechseln, bezahlen, notiren, schreiben, anstatt dass ich sonst nur dachte, wollte, sann, befahl und dictirte.“ Aber ganz kürzlich war ihm die Erscheinung eines solchen Feindes aller Ideologie, wie hier Prometheus, auch in der Aussenwelt an einem überwältigenden Beispiele nahe getreten, und die gewaltige Gestalt des grössten Realisten der Zeit ist auf die Dichtung nicht ohne Einfluss geblieben. Prometheus spricht:

> Denn solches Loos dem Menschen wie den Thieren ward, . . .
> Dass eins dem andern, einzeln oder auch geschaart,
> Sich widersetzt, sich hassend an einander drängt,
> Bis eins dem andern Uebermacht bethätigte.
> Drum fasst Euch wacker! Eines Vaters Kinder ihr.
> Wer falle? stehe? kann ihm wenig Sorge sein.
> Ihm ruht zu Hause vielgewaltiger ein Stamm,
> Der stets fernaus- und weit und breit umher gesinnt.
> Zu enge wohnt er auf einander dichtgedrängt.
> Nun ziehn sie aus und alle Welt verdrängen sie.

Und nun hören wir Prometheus' Krieger:

> Geboren sind
> Wir all' zum Streit,
> Wie Schall und Wind
> Zum Weg bereit . . .
>
> So geht es kühn
> Zur Welt hinein,
> Was wir beziehn,
> Wird unser sein.
> Will einer das,
> Verwehren wir's;
> Hat einer was,
> Verzehren wir's.
> Hat einer g'nug
> Und will noch mehr;
> Der wilde Zug
> Macht Alles leer.[1])

[1]) „Obgleich unter solchen Umständen, wie Sie wohl wissen, Einquartierung, Kontribution, Requisition, Beyhülfen u. s. w. Keller, Boden und Beutel ziemlich leer machen“. An Cotta, 9. Dezember 1806.

Da sackt man auf!
Und brennt das Haus,
Da packt man auf
Und rennt heraus.

Das alles konnte Goethe 1807 nicht ohne Hinblick auf das verwandte riesenhafte Bild der Zeitgeschichte sagen, das ihm selbst so bedrängend nahe getreten war. Für Prometheus' Krieger trifft das Bild der plündernd und sengend und doch als ein ungeheurer, geordneter Gewaltapparat die Welt beziehenden Masse gar nicht zu; denn diese haben ja solche Erfahrungen noch gar nicht gemacht. Sie stellen im Drama den von Prometheus fortgesandten Ueberschuss der Volkskraft vor, der sich gewaltsam neuen Raum suchen soll. Und auch das hat Goethe nur hineingeschrieben, um den Kriegerchor notdürftig legitimieren zu können, und es will sich gar nicht recht zum Uebrigen fügen. Wir sind ja doch in den Anfängen des Menschengeschlechts. Wie sollte es nun in dieser jungen Welt schon an Raum mangeln? Und wo sollten überhaupt von Prometheus unabhängige Menschen herkommen, die verdrängt werden könnten? Sie sind ja alle seine Geschöpfe oder Abkömmlinge von solchen! Die mannigfachen Widersprüche verraten, wie des Dichters Phantasie hier abschweift. Das Phänomen des Krieges drängt sich vor seine Seele; er nimmt es hier in grossartig umfassender Anschauung als ein animalisches Erbgut. Der nicht aus dem Drama organisch erwachsene, sondern etwas gewaltsam hineingefügte Kriegerchor verhält sich zu dem im Faust wie bittere Erfahrung zu harmloser Illusion. So wird nun auch deutlich, weshalb Goethe in des Epimenides Erwachen diesen selben Kriegerchor den Scharen Napoleons in den Mund gelegt hat.[1]) Der stets fernaus- und weit und breit umhergesinnte Stamm ist also im Neben- und Hintersinn der Worte der gallische, dessen Wesen sich

[1]) Aus der entsprechenden Scene in Pandora ist auch das Anschauungsbild abgeleitet, wie Epimenides sein Lager besteigend entschläft.

hier treffend malt, und den Besten, der Wahn und Bahn brach — und der sich wieder aus den Verhältnissen des Dramas allein nicht verstehen lässt, da Prometheus ja gar nicht mitzieht — kann man getrost mit Namen benennen. Prometheus ist deshalb noch nicht Napoleon; er ist eben Prometheus, der Menschenschöpfer, wie Epimetheus nicht völlig Goethe ist. Und doch hat die Dichtung hier die bedeutsame Gegenüberstellung der Beiden vorweggenommen, die am 2. Oktober 1808 in der Wirklichkeit stattfand. Die in Goethes Dichtung herangewachsene und so oft in den verschiedensten Formen ausgebildete Gestalt des harten kritischen Realisten ist diesmal von dem Dichter bewusst mit Hinblick auf diesen gewaltigen Antipoden seines eigenen Wesens geformt, und an den genannten Stellen treten die Züge des Welteroberers deutlich in der Prometheusgestalt hervor. Die Fabel spiegelt sich in der Wirklichkeit und die Wirklichkeit in der Fabel. Was Napoleon und seine Heerscharen mit dem Drama von Pandoras Wiederkunft zu thun haben, wird sich weiterhin ergeben.

Aehnlich wie hier von dem Besten, der Wahn und Bahn brach, und dem an und an der Letzte nachkommt, heisst es in des Epimenides Erwachen von einem anderen Kriegshelden, dem Fürsten Blücher:

> Denn so einer vorwärts rufet,
> Gleich sind alle hinterdrein.
> Und so geht es, abgestufet,
> Stark und schwach und gross und klein. —

In Epimetheus haben wir das alte, wohlbekannte Bild der weichen, sensitiven Poetennatur, aber mit neuen Zügen ausgestattet. Dieses von Goethes Wesen abgelöste Menschenbild, das durch seine ganze Poesie hindurchgeht, ist nun — wie der Dichter selbst — alt geworden. Gleich die Eingangsverse schildern den alten Mann, der nächtlich wachend umherschleicht. Trübes Sinnen, ein schwerer Druck lasten auf seiner Seele. Er sieht das Gegenwärtige nicht und mag es auch nicht sehen. „Besser blieb' es immer Nacht." Ihm ward zu

Wirklichkeiten, was entschwand. Pandora ist einst auf kurze Zeit zu ihm herniedergestiegen, Schönheit und Glück und aller Gaben Fülle mit sich bringend, und nun klingt in ihm nur noch der eine Ton der Sehnsucht, des schmerzlichen Entbehrens, traurig-süssen Erinnerns. Eine Seele, die sich zugleich von Sehnsucht nährt und von Sehnsucht verzehrt wird, unablässiger Kult eines verlorenen Gutes, zu mystisch süssem Schwelgen im Schmerze gesteigert. Dass hier Goethes eigene Seele klagt, hört jeder, der zu hören vermag. Und Goethe sagt es selbst, so offen, wie mit der Würde vereinbar ist. „Pandora sowohl als die Wahlverwandtschaften drücken das schmerzliche Gefühl der Entbehrung aus und konnten also nebeneinander gar wohl gedeihen.“ Was entbehrt er? Zunächst doch wohl Jugend, Fülle und Glück der Jugend. In den Visionen eines vollkommenen Glücks, die wir an uns vorüberziehen liessen, erscheint immer wieder die Verjüngung als ein Teil des poetischen Traums, seine eigene Verjüngung und die der Geliebten. In Amor ist es Frau von Stein, im Märchen Christiane, die in dem poetischen Zauberbade erfrischt und erneut wird. Denn die Vergänglichkeit jugendlicher Schönheit drängt sich dem Dichter an den Frauen seiner Wahl immer aufs neue schmerzlich auf. „Einer“, d. h. Christiane, widmet er das Xenion:

Warum bin ich vergänglich? o Zeus! so fragte die Schönheit.
Macht' ich doch, sagte der Gott, nur das Vergängliche schön.

Ebenso in den venetianischen Epigrammen:

Ach! sie neiget das Haupt die holde Knospe, wer giesset
Eilig erquickendes Nass neben die Wurzel ihr hin?
Dass sie froh sich entfalte, die schönen Stunden der Blüte
Nicht zu frühe vergehn. . .

Und das Gedicht „Das Wiedersehen“ (1, 287) drückt das schmerzliche Gefühl der Liebenden aus, die, nach längerer Trennung vereint, sich von der Hand des Alters gestreift finden. Es war das Wiedersehen nach der Campagne. Auch im Vorspiel zu Faust erklingt der schmerzliche Ruf: Gieb meine

Jugend mir zurück! und in der Hexenküche bedient sich Goethe seines Fabulierrechts und verjüngt Faust. So wird nun auch hier Epimetheus verjüngt, wie ihn Pandora berührt. Pandora ist in sinnlicher Gestalt die Erfüllung aller Sehnsucht, die Auflösung jedes Erdenrestes, das verwirklichte Schöne, Hohe, Heilige, aber

Mir erschien sie in Jugend-, in Frauen-Gestalt.

Und so ist in Pandora alles eingegangen, was als Frauenschönheit den Dichter beglückt hat, und in dem verklärten Götterbilde unterscheiden wir doch noch erkennbare Züge aus der Wirklichkeit.

Dies göttliche Gehäge nicht das Haar bezwang's,
Das übervolle, strotzend braune krause Haar;
Ein Büschel flammend warf sich von dem Scheitel auf.

Hören wir nun die römischen Elegien:

Diese Göttin sie heisst Gelegenheit; lernet sie kennen! ...
Einst erschien sie auch mir, ein bräunliches Mädchen, die Haare
Fielen ihr dunkel und reich über die Stirne herab,
Kurze Locken ringelten sich um's zierliche Hälschen,
Ungeflochtenes Haar krauste vom Scheitel sich auf.

So wissen wir, wie Pandora zu dem Büschel kommt, der vom Scheitel sich aufwirft. Er stammt von einem mit Namen zu nennenden irdischen Mädchen. Für den geheimnisvoll erregenden Zauber, den schönes Frauenhaar auf den liebenden Mann ausübt, war Goethe sehr empfänglich. In Stella: „Rinaldo wieder in den alten Fesseln", in den römischen Elegien: „Find' ich die Fülle der Locken an meinem Busen!" „Gewarnt" und „Versunken" im Buch der Liebe des Divan und „Hatem" im Buch Suleika.

Noch andere Spuren von Goethes Liebesleben begegnen in Pandora. Wenn Epimetheus von der Schönheit sagt:

Du willst ein Gebot thun, sie treibt dich hinauf,
Giebst Reichthum und Weisheit und alles in den Kauf —

so trifft das für ihn gar nicht einmal zu. Er hat gar nicht Reichtum und Weisheit und alles in den Kauf gegeben. Aber wir wissen wohl, wer das gethan hat.

Die tief eingewurzelte Vorstellung erscheint dann mit denselben Worten in „Polygnots Gemählde“ (48, 109) und zuletzt im Faust:

> So neigen schon, so beugen schon
> Verstand und Reichthum und Gewalt
> Sich vor der einzigen Gestalt.

So ertönt in Epimetheus' Sehnsucht nach der entschwundenen Pandora die Klage des alternden Dichters um alles, was als Frauenschönheit ihn beseligt hat und nun entschwunden ist. Und hier gelangt denn auch wohl frisches Leid und noch gegenwärtiges Entbehren zu melodischem Ausdruck. Wir halten uns an Goethes eigene Worte: „Herrn Pfund hab' ich gern und freundlich, obgleich nur kurze Zeit gesehn. . . . Seine Braut (Minna Herzlieb) fing ich an als Kind von acht Jahren zu lieben, und in ihrem sechzehnten liebte ich sie mehr wie billig“ (An Zelter, 15. Januar 1813; vgl. auch an Christiane, 6. November 1812). Goethe verschweigt oft, verhüllt, deutet an, aber er sagt nichts Falsches. „Ich liebte sie mehr wie billig.“ Dass in diesen Worten Kampf und Entsagung nachzittert, fühlt jeder.

Nun ist noch ein Frauenname, der mit Pandora in Verbindung steht. Tagebuch vom 27. Juli 1807: „Frau von Brösigke und Frau von Levetzow (Pandora).“ An Christiane, den 28. Juli 1807: „Gestern begegneten mir ganz unerwartet Frau von Brösigke und ihre Tochter. . . . Frau von Levetzow ist reizender und angenehmer als jemals. Ich bin eine Stunde mit ihr spazieren gegangen und konnte mich kaum von ihr losmachen, so artig war sie und so viel wusste sie zu schwatzen und zu erzählen.“ Wenn wir uns nun der Verse erinnern:

> Und sie die Liebste, Holde, leicht-gesprächiger,
> Zutraulich mehr, geheimnissvoll gefälliger

dann verstehen wir auch, was Frau von Levetzow mit Pandora zu thun hat. Ihr anmutiges, hold zutrauliches Wesen erinnerte den Dichter an das poetische Bild,

das er mit sich herumtrug, und er merkte sich an, bei der Ausführung das Bild der jungen Frau vor Augen zu haben. So nennt er sie denn auch gleich darauf geradezu Pandora. Tagebuch vom 31. Juli: „Flucht der Pandora" (anscheinend ihre Abreise). Und siebzehn Jahre später hat Goethe noch einmal alle Epimetheusseligkeit und alles Epimetheusleid zu empfinden, und zwar durch die Tochter dieser Frau von Levetzow, und wieder ertönt in seinen Klagen der Schicksalsname Pandora.

Sie prüften mich, verliehen mir Pandoren,
So reich an Gaben, reicher an Gefahr.

Erschüttert steht man vor den Fügungen dieses wunderbaren Lebens.

Wie nun am Schlusse unseres Poetentraums das Unmögliche geschieht, aller Schmerz sich in Seligkeit, alle Sehnsucht in Erfüllung sich auflöst, wie Epimetheus verjüngt und erneut ein für Menschen untragbares Glück erlebt, da wird er mit Pandora emporgehoben. Es ist die konsequente, letzte Ausbildung der Glücksvision, die wir durch Goethes Dichtung verfolgt haben. In Lila und dem Triumph der Empfindsamkeit wird für Menschen ein menschliches Glück erreicht; nach Lösung aller Wirren leben sie beruhigt und beglückt weiter. Die Handlung von Amor und dem Märchen begiebt sich in einer erträumten Welt. Der Dichter malt für sich und die Seinen ein vollkommenes Glück, aber wir wissen, das Ganze ist ein Traum. Jetzt hält der Dichter auch das Traumbild eines auf dieser Erde für Epimetheus zu erreichenden Glücks nicht mehr fest; verjüngt und verklärt wird Epimetheus entrückt. Der Traum träumt sich nicht mehr als wirklich, aber er gestaltet sich in spiritualistischer Mystik zur unwirklichen Wahrheit:

Der Liebe, dem Sehnen
Neigt sich der Nacht unbeweglichster Stern.

Diese letzte Phase der Glücksvision haben wir auch im Faust. Fausts Unsterbliches geht in den Himmel

ein, und dort begiebt sich die Verjüngung und Verklärung.

> Sieh! wie er jedem Erdenbande
> Der alten Hülle sich entrafft,
> Und aus ätherischem Gewande
> Hervortritt erste Jugendkraft.

Die gleichen Motive verwendet der Dichter am Schlusse der geplanten Reformationscantate (16, 577): „Das Irdische fällt alles ab, das Geistige steigert sich bis zur Himmelfahrt und bis zur Unsterblichkeit.“

Die Verklärung geschieht nun hier durch die herniedersteigende göttliche Frauengestalt, deren Conception auf Hans Sachs zurückführt (Wahl, Gymnasialprogramm, Coblenz 1893):

> In diesem trawm da dauchte mich,
> Wie aus dem gwülcken sichtiglich
> Sich herab liess ein himlisch bild.

Danach bei Goethe in Künstlers Erdewallen, in Hans Sachsens Sendung und in der Zueignung. In einer Vision Tassos ist dann zum ersten Mal an das in Frauengestalt herniedersteigende Ideal die Entrückung des Verklärten gebunden:

> Herniedersteigend hebt die Göttin schnell
> Den Sterblichen hinauf.

Pandora und Gretchen am Schlusse der Faustdichtung sind weitere Ausbildungen dieser Tassovision, die Goethe im Divan auch auf sich selber wendet:

> Und so kann der alte Dichter hoffen,
> Dass die Huris ihn im Paradiese
> Als verklärten Jüngling wohl empfangen. –

So kann man nun die Grundconception des Dramas wohl aufbauen. Der Dichter schaut die ihm immer gegenwärtigen Gestalten der Prometheussage in der Beleuchtung einer seit langem in seiner Dichtung herangewachsenen und ausgebildeten Glücksvision. Während der junge, titanisch stürmende Goethe in Prometheus sich wiederfand, schaut er sich jetzt in dem trüben, sinnenden, schmerzlichen Erinnerungen an die ent-

schwundene Pandora hingegebenen Epimetheus. Dieser wird ihm zum Träger des Glückstraumes, zum Gefäss, in das er sein Leid, seine Sehnsucht giesst. Das Unmögliche, Ersehnte geschieht: Pandora erscheint und schwebt mit dem selig Verklärten und Verjüngten empor. Prometheus wird jetzt zum Gegenbild des Epimetheus: hart, klar, fest, irdisch, ein Feind alles Poeten- und Ideologenwesens. Unter dem Eindruck, den Goethe von Napoleon empfangen hat, erhält Prometheus Züge von diesem, und in seinen Kriegern malt sich die ungeheure europäische Invasion.

Nun ist der poetische Glückstraum in keiner Ausbildung, die ihm der Dichter gegeben hat, auf ihn selbst beschränkt geblieben, und die Welt muss weiterbestehen, weiterbestehen im Sinne des Dichters; sie kann nicht dem harten Realisten Prometheus ausgeliefert werden. So nehmen denn an dem allgemeinen Glück Prometheus' Sohn und Epimetheus' Tochter teil. Sie, die Jungen, Frischen, Mutigen bleiben in Liebe vereint auf Erden zu neuem, schönerem Leben zurück. Prometheus' starrer Materialismus und grimmiger Thatenstolz ist in Phileros durch Jugend und Liebe zu feurigem Schwunge veredelt, Epimetheus' trübes Sinnen erscheint in Epimeleia gemildert zu Zartheit des Empfindens. Die einseitige Sinnesart der beiden Brüder, die jede Verständigung ausschloss, gelangt in den beiden Jungen zum Ausgleich, zur Versöhnung.

Auf die Ausbildung der Gestalt des Phileros ist die Existenz des neunzehnjährigen August Goethe gewiss nicht ohne Einfluss gewesen. In Pandora scheidet der alternde Dichter auf seine Weise von der Schönheit — die Zeit der Jungen ist gekommen. Zu der Prüfung der Liebenden durch Wasser und Feuer hat, wie v. Wilamowitz nicht ohne Grund fürchtet, Schikaneder einiges beigetragen. Den Keim, aus dem sich die Gestalten der Elpore und Epimeleia bildeten, bot die antike Ueberlieferung, wie Goethe sie in seinem Hederich (mythologisches Lexikon, Leipzig 1770) in dem Artikel

„Epimetheus“ fand: „Andere legen ihm ausser der (Pyrrha) noch die Prophasis und Metamelea zu Töchtern bei.“ Der Todessprung des irrtümlich an der Treue der Geliebten Verzweifelnden vom Felsen ins Meer und seine Rettung durch des Lebens „eignes, reines, unverwüstliches Bestreben“ findet sich ganz ähnlich im sechsten Gesange des Orlando furioso. Goethe beschäftigte sich 1807 ausserordentlich viel mit Ariost. Das mag also eine Motiventlehnung — oder auch nur Zufall sein.

Die Worte des Phileros:

> Nun sage mir, Vater, wer gab der Gestalt
> Die einzige furchtbar entschiedne Gewalt?

sind eine Reminiscenz an Johannes Secundus. Goethe's Sprüche in Prosa, No. 321 bei Löper, Berlin 1870: „Vis superba formae. Ein schönes Wort von Johannes Secundus.“

Phileros und Epimeleia stellen in ihrer Vereinigung die Blüte harmonischen Menschenwesens in sich dar.

> So, vereint in Liebe, doppelt herrlich,
> Nehmen sie die Welt auf.*)

Und so werden sie zu Priestern des heiligen Tempels geweiht, den die Kypsele in ihrem Inneren birgt. Was hat es nun mit der Kypsele auf sich?

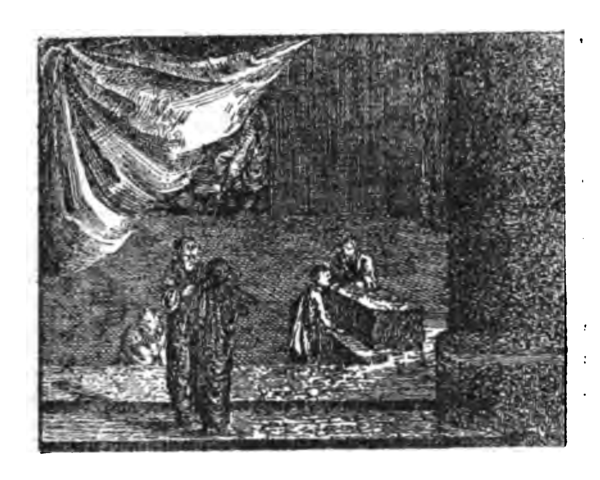
Sie ist eine heilige Lade mit getriebenen Bildwerken, die sich vom Himmel niedersenkt. Nachdem der Streit um das Schicksal der Kypsele durch Pandoras Erscheinen gestillt ist, und Pandora auf den „würdigen Inhalt der Kypsele“ hingewiesen hat, schlägt diese sich auf. „Tempel. Sitzende Dämonen. Wissenschaft, Kunst, Vorhang“. Dieser Teil der Erfindung hat etwas Individuelles, nicht aus der poetischen Intention ohne weiteres Abzuleitendes. Prometheus, Epimetheus und Pandora

---

*) Vgl. den gleichzeitigen Brief an Frau von Stein, 24. Mai 1807: „dass die Welt nur ist, wie man sie nimmt; sie aber mit Heiterkeit, Muth und Hoffnung aufzunehmen, auch wenn sie sich widerlich zeigt, ist ein Vorrecht der Jugend, das wir ihr wohl gönnen müssen, weil wir es auch einmal genossen haben.“

waren Goethe seit langem aus Hesiod und Plato geläufig, die Kypsele ist bei Pausanias V, 17 beschrieben, die Anregung aber, als den Inhalt der Kypsele einen Tempel anzunehmen mit sitzenden, durch einen Vorhang verdeckten Dämonen der Kunst und Wissenschaft, erhielt Goethe von einem anonymen, künstlerisch ganz tief stehenden Kupferstecher.

Am 6. Juni 1801 entlieh er aus der Weimarer Bibliothek eine Schrift von Heyne: „Ueber den Kasten des Cypselus, ein altes Kunstwerk zu Olympia mit erhobnen Figuren. Nach dem Pausanias. Göttingen 1770“ und behielt sie bis zum 31. März 1802. Das also ist die unmittelbare Quelle, aus der ihm seine Kenntnis von der Kypsele — das Wort findet sich in Heynes Schrift S. 10 — zugeflossen ist. Dieses Schriftchen ist nun mit einem Kupferstich geziert, der das Innere eines Tempels vorstellt. Im Hintergrunde das Allerheiligste, grösstenteils verdeckt von einem Vorhange, der so weit zurückgeschlagen ist, dass wir eine auf einem zweistufigen Throne sitzende Gestalt wahrnehmen können.



Das wäre denn also: „Tempel, Vorhang, sitzende Dämonen“. Natürlich spielt Goethes Einbildungskraft

frei mit dem gegebenen Material. Der unbekannte Kupferstecher wollte das Innere des Tempels zu Olympia darstellen und hat im Vordergrunde die Kypsele angebracht; Goethes schaffende Imagination zeigt in dem Bildchen das Innere der Kypsele selbst. Uebrigens sind es altvertraute Vorstellungen, die hier in Goethes Seele in Fluss kommen. Schon im „Märchen" in den Unterhaltungen der Ausgewanderten giebt es einen Tempel mit sitzenden Dämonen, worauf Richard M. Meyer in seiner Goethe-Biographie hingewiesen hat. Im Märchen steigt der in den Tiefen der Erde verborgene Tempel mit den sitzenden Dämonen ans Tageslicht, in Pandora senkt er sich vom Himmel nieder. In beiden Dichtungen weihen die Dämonen den Jüngling feierlich für seinen erhabenen Beruf ein, und man hat an den kurzen Weihesprüchen des Märchens einen Anhalt, sich vorzustellen, wie etwa in Pandora die Dämonen sich hätten vernehmen lassen. In beiden Dichtungen wird durch die aufgehende Sonne die Schlussgruppe mit einem herrlichen Glanze überstrahlt. In diesen kleinen Einzelzügen bewährt sich die tief-innere Verwandtschaft der beiden Dichtungen.

Die Beobachtung, dass dieser Kupferstich den Dichter anregte, auch in Pandora einen Tempel mit sitzenden Dämonen einzuführen und dieses Allerheiligste von einem Vorhange verdecken zu lassen, zeigt zugleich, dass die Conception des Dramas von Pandoras Wiederkunft mindestens bis 1802 zurückreicht. Goethe hat das Schriftchen später nicht wieder aus der Bibliothek entliehen, und das Bild ist so unbedeutend, dass es nicht etwa für sich, ohne Beziehung auf den Pandorastoff, in Goethes Erinnerung dauern und fünf Jahre später zur Verwendung gelangen konnte. Goethe hat also schon 1802 unseren Tempel mit dem Vorhang und den sitzenden Dämonen aus dem Kupferstich herausgelesen. Das setzt aber einige Hauptlinien des Stoffes als schon gegeben voraus. Die Zeitspiegelungen, also die Umdeutung des Prometheus auf Napoleon, der Kriegerchor, der Epilog der

Elpore thraseia sind dann als jüngere Elemente befruchtend in die ältere Conception eingedrungen.

Bei dem kleinen Einblick in die Werkstatt des Poeten bewährt sich wieder die Milde und Güte von Goethes Natur, der über ein völlig unbedeutendes Bildchen nicht vornehm hinwegschaut, sondern es freundlich mit belebendem Auge betrachtet. Gewiss konnte er von sich sagen:

So bei Pythagoras, bei den Besten
Sass ich unter zufriedenen Gästen.
Ihr Frohmahl hab ich unverdrossen
Niemals bestohlen, immer genossen.

Aber auch an dem dürftigen Tische der Niederen und Armen hat er gelegentlich nicht verschmäht, sich niederzulassen.

Weniger eingreifend als Heynes Schrift, aber doch auch merklich, hat auf Pandora die gleichzeitige Beschäftigung mit griechischen Philosophen, besonders Heraklit, gewirkt. Goethe studierte während der Dichtung an Pandora Buhles Geschichte der Philosophie (Tagebuch vom Ende September und Anfang Oktober 1807). Durch den Chorgesang der Schmiede zieht sich das Thema der älteren griechischen Philosophie von der Rangordnung der Elemente. Schmiede: „Feuer ist obenan“. Buhle I, 316: „So wie der Agrigentinische Weltweise dem Feuer eine Hauptrolle bei der Weltschöpfung gab, so erhob Heraklit aus Ephesus . . . dasselbe zum Grundwesen, von welchem alle übrigen Dinge herstammten.“ Im Schema der Fortsetzung ist für den Chor der Handelsleute das Motiv angemerkt: „Eris golden Vl(iess?)“, also die Bedeutung des Wettstreits für die Menschenkultur. Buhle berichtet I, 318 von der Bedeutung, die Heraklit der Eris für alles Geschehen zuweist.

Für einen einzelnen Zug in der Exposition scheint Goethe die Anregung von Böhlendorfs Trauerspiel Ugolino Gherardesca erhalten zu haben. Er sagt in seiner Recension (Jen. allg. Litt.-Z. 1805 No. 38): „Die Ein-

leitung des tristen Ugolinischen Charakters durch Erzählung seiner unglücklichen Jugend ist gut.“ —

Kunst und Wissenschaft also werden durch die Dämonen im Tempel dargestellt. Es ist der Begriff von Kunst und Wissenschaft, wie ihn Goethe hatte und sein Leben hindurch bethätigt hat: nicht die gesonderten Thätigkeiten, wie sie berufsmässig betrieben werden, sondern schauendes Erkennen und Darstellen alles Grossen und Würdigen.

Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,
Als dass sich Gott-Natur ihm offenbare?

Dieser heilige Tempel ist verhüllt, in anderer Gestalt, als Kypsele zur Erde herniedergekommen, und um sie hat sich ein Streit entsponnen. Wir haben Absicht auch hierin zu suchen. „Nur der erste Teil ward fertig, zeigt aber schon, wie absichtlich dieses Werk unternommen und fortgeführt wurde“.

Von der hohen Offenbarung, die den Menschen hier wird, sagt Eos:

leiten
Zu dem ewig Guten, ewig Schönen
Ist der Götter Werk; die lasst gewähren.

Wie leiten nun die Götter zu Kunst und Wissenschaft? Sie geben sie nicht plötzlich, unvermittelt, sondern beide entwickeln sich aus der Religion, die Kunst und Wissenschaft eingeschlossen, verhüllt und mit buntem Zierat überdeckt enthält. Von der Religion gilt dann, was hier von der Kypsele gesagt ist: „Der Einzelne kann sie ablehnen, nicht die Menge“. Die Religion hat, wie hier die Kypsele, die Gabe, die Leidenschaften in Zu- und Abneigung zu entfesseln. Und in allem, was die Winzer, Schmiede, Handelsleute, Krieger mit der Kypsele vorhaben, malt sich das Verhältnis der gutmütig Irdischen, Rohen zur Religion. Ein jeder verknüpft sie wohlmeinend und beschränkt mit seinen Zwecken und seinem Treiben.

Wie das Geistige, Höchste zunächst in den Formen der Religion auf Erden erscheint, die in sich die Keime

von Kunst und Wissenschaft birgt, dem Auge der Menge verdeckt durch reichen äussern Schmuck blühender Fabelgestaltung, das wollte Goethe hier in bedeutendem Bilde zur Anschauung bringen. Verwandt ist damit der Spruch 690 (Loepers Ausgabe): „Die Kunst ruht auf einer Art religiösem Sinne, auf einem tiefen, unerschütterlichen Ernst; deswegen sie sich auch so gern mit der Religion vereinigt.“ Und die hier in sinnlich-poetischer Form sich darstellende Anschauung, dass Kunst und Wissenschaft auf einer höheren Stufe geistiger Entwickelung dasselbe Bedürfnis befriedigen wie auf einer primitiveren die Religion, erscheint auch in dem zahmen Xenion:

> Wer Wissenschaft und Kunst besitzt,
> Hat auch Religion.
> Wer diese beiden nicht besitzt,
> Der habe Religion.

So stellt die Dichtung in symbolischer Form die höchsten Angelegenheiten der Menschheit dar. „Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert. nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“ (Spruch 273).

Diese höchsten Menschheitsgüter erschienen dem Dichter als der feste Anker in den Stürmen der Zeit. An Hirt, den 3. November 1806: „Ihren . . . Brief empfang' ich mitten unter den Kriegsunruhen. Was ist nicht seit dem 6. Oktober, von dem er datiert ist, alles vorgegangen, und schon hat sich der Strom, der bei uns durchbrach, auch bis über Sie weggewälzt. Gerade in einem solchen Augenblicke ist es ein schöner Trost, wenn man aufs neue überzeugt wird, dass nichts in der Welt beständiger ist, als frühe, auf Wissenschaft und Kunst und gründliche Thätigkeit gegründete Verhältnisse . . . Was ächt ist, muss sich eben in einem solchen Läuter-Feuer bewähren . . .“

So stellt sich die Pandoradichtung dar als die Ergänzung zum Vorspiele von 1807, dem sie auch im Stile

verwandt ist. Dort weist Goethe auf die Pflichten hin, die einem jeden in der schweren Zeit obliegen:

> es lohnt sich
> Jeder selbst, der sich im stillen Hausraum
> Wohl befleissigt übernommnes Tagwerks,
> Freudig das Begonnene vollendet. . . .
> was die Städte
> Bauet, was die Staaten gründet:
> Bürgersinn, wozu Natur uns
> Eingepflanzt so Lust als Kräfte.

Diese Bürgertugend hat Goethe in den schlimmen Tagen selbst redlich geübt. Wir sehen ihn, wie er rettet, was zu retten ist. Gleich nach den ersten Schreckenstagen setzt er sich mit seinen Jenenser Freunden in Verbindung, damit der einzelne nicht im Gefühle hilfloser Isoliertheit verderbe, er schafft in seinem eigenen Hause klare, bürgerliche Verhältnisse und führt Christiane zum Altar, er sorgt bei den neuen Machthabern für das Weiterbestehen der Weimarischen und Jenaischen Anstalten für Kunst und Wissenschaft. So übt er, was er im Vorspiel empfiehlt:

> Fromm erflehet Segen Euch von oben;
> Aber Hülfe schafft Euch thätig wirkend
> Selber.

Redliches Ausharren in aller Bedrängnis legt er im Vorspiel seinen Landsleuten ans Herz. Da spricht der erste Weimarische Bürger zu seinen Mitbürgern.

Dem gesamten Deutschland hat Goethe in der schlimmen Zeit Höheres zu sagen. v. Woltmann schreibt am 1. Oktober 1808 an Senator Smidt in Bremen: „Hr. v. Goethe trägt sich mit der Idee, in dem bevorstehenden Winter einen Congress ausgezeichneter deutscher Männer in Weimar zu Stande zu bringen, damit sie über Gegenstände der deutschen Kultur sich gemeinschaftlich beraten. Eben in diesem Zeitpunkt, wo Deutschland sich aufgelöst und seine Art von einem fremden Sein gedrängt fühlet, ist es vorzüglich ratsam, die Bande der deutschen Kultur und Litteratur, wodurch wir bisher einzig als eine Nation bewährt sind, auf alle Weise fest

zusammenzuziehen“ (Goethe-Jahrb. 6, 116). Zur selben Zeit bedenkt und schematisiert er auf eine Anregung von Niethammer in München die Pläne zu einem historisch-religiösen Volksbuch und zu einem Volksliederbuch (Tag- und Jahreshefte 1807 am Schluss; Goethe-Jahrb. 4, 359; Tagebuch vom 8. August 1808: Gedanken über ein allgemeines deutsches Volksbuch schematisiert. 9. August 1808: Ueber eine lyrische Sammlung für die Deutschen nachgedacht). Und er übersetzt Johannes Müllers Rede auf Friedrich den Grossen, um sich öffentlich zu den darin niedergelegten Anschauungen zu bekennen (an Knebel, 4. April 1807), die Müller selbst durch sein weiteres Verhalten freilich nicht vertreten hat: „Niemals darf ein Mensch, niemals ein Volk wähnen, das Ende sei gekommen. Wenn wir das Andenken grosser Männer feiern, so geschieht es, um uns mit grossen Gedanken vertraut zu machen, zu verbannen, was zerknirscht, was den Aufflug lähmen kann. Güterverlust lässt sich ersetzen, über anderen Verlust tröstet die Zeit; nur ein Uebel ist unheilbar: wenn der Mensch sich selbst aufgiebt.“

Sein letztes Wort aber über das, was die Zeit fordert, spricht er in Pandora. Er weist auf das geistig Ewige hin, von dem Religion, Kunst und Wissenschaft, jede in ihrer Weise, menschlich-irdische Abspiegelungen sind. Bei ihrer ersten Erdenfahrt hat Pandora in „des irdenen Gefässes hoher Wohlgestalt“ die Scheingüter gebracht, nach denen die irdisch Gesinnten sich abmühen, und nur Epimetheus hat, jene verschmähend und Pandora selbst, das wahre Glück, wählend, eine kurze höchste Seligkeit genossen; bei ihrer Wiederkunft bringt Pandora in der Kypsele[1]) das himmlische Analogon dieser irdischen Güter, sie bringt die ewigen, unzerstörbaren,

[1]) Die Kypsele ist also eine zweite, bessere Pandorabüchse. Wir sehen nun, durch welche Gedankenverbindung in dem Brief an Reinhard vom 28. August 1807 der folgende Satz entstanden ist: „Indessen hat das mir so freundlich verehrte schöne Kästchen sich gegen mich als eine Pandorenbüchse in gutem Sinne verhalten.“

geistigen Güter jedem, der sie hinzunehmen fähig ist. Vor unseren Augen senken sich die hohen Gaben hernieder,[1]) die das Leben erst lebenswert machen, der Menschheitstag bricht an, von dem Lichtgotte geweiht, und wie die gewaltigen Chöre der heiligen Offenbarung verklungen sind, tritt Elpore thraseia, die freudige, zuversichtliche Hoffnung auf das Dauernde in allen vergänglichen Zeitwirren, hinter dem Vorhange hervor, der alle guten Dämonen der Menschheit birgt, und wendet sich mit hohen Worten des Trostes, der Mahnung und Verheissung ad spectatores. Ihr lieblicher Refrain „Ja doch, ja“ — jetzt dient er zur tröstlichen Antwort auf die bange Frage, ob denn diese Güter im Strudel der Zeiten auch dauern werden. So wird das in Prometheus sich darstellende fremde Gewaltwesen geistig überwunden. „Der alles will, kann auch den Frieden wollen“ — diese Illusion hätte Goethe der Darstellung seines Prometheus am Schlusse zu Grunde gelegt. Die Pandoradichtung sollte die Spiegelung der Zeit nicht nur latent enthalten, sondern auch am Schlusse aussprechen. In dem Epilog der Elpore thraseia hätte Goethe seine „Reden an die deutsche Nation“ gegeben, und Pandora geht dem edlen Werke Fichtes nicht nur zeitlich parallel. Elpore thraseia ist dieselbe Göttin, die Schiller in seinem eben beendeten Erdendasein zur Seite gestanden hatte:

> Nun glühte seine Wange roth und röther
> Von jener Jugend, die uns nie entfliegt,
> Von jenem Muth, der früher oder später
> Den Widerstand der stumpfen Welt besiegt,
> Von jenem Glauben, der sich stets erhöhter
> Bald kühn hervordrängt, bald geduldig schmiegt,
> Damit das Gute wirke, wachse, fromme,
> Damit der Tag dem Edlen endlich komme.

Einen Klang aus dem Epilog der Elpore thraseia

---

[1]) Tagebuch vom 4. Oktober 1786: Ich habe schon Vorgedancken und Vorgefühle über das Wiederaufleben der Künste in Italien, in der mittlern Zeit, und wie auch diese Asträa wieder bald die Erde verlies.

hören wir in dem Briefe an Reinhard vom 28. September 1807. Wir müssen uns die Worte in den grossen Ton der Pandoradichtung umdenken: „Im ganzen habe ich jedoch, wie ich gern gestehen will, seit einiger Zeit wieder guten Mut. Es scheint, dass die menschliche Natur eine völlige Resignation nicht allzulange ertragen kann. Die Hoffnung muss wieder eintreten, und dann kommt auch sogleich die Thätigkeit wieder, durch welche, wenn man es genau besieht, die Hoffnung in jedem Augenblicke realisiert wird.“

„Pandora, ein Festspiel.“ Es ist das Fest, von dem Eos sagt:

> Ja des Tages hohe Feier,
> Allgemeines Fest beginnt.
> Manches Gute ward gemein den Stunden
> Doch die gottgewählte, festlich werde diese!

Ein erhabenes Menschheitsfest wird hier begangen. Es ist ein „Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen“ in griechisch-Goethescher Form. —

Den Schauplatz dieses „offenbaren Geheimnisses“ formt Goethe bewusst als ein künstlerisches Bild, so dass er es dem Maler Kaaz als Gegenstand eines Gemäldes empfehlen kann. Die beiden in Prometheus und Epimetheus kontrastierten Welten malen sich in ihren Wohnstätten; auf der einen Seite dient alles dem Nutzen, dem nächsten Bedürfnis, auf der anderen zeigen sich ahnungsvoll die Anfänge künstlerischer Gestaltung des Wohnhauses, der Keim zum griechischen Tempel. Die Schilderung schliesst sich eng der in dem Aufsatze „Baukunst“ von 1788 an (47, 60). Den Forderungen des Theaters zuliebe sind die beiden Wohnstätten dicht an einander gerückt wie in Richard III. die Zelte der beiden Könige.

Die Handlung führt von der nächtlichen Dunkelheit bis zum Sonnenaufgang, und jeder Wechsel in der fortschreitenden Helligkeit dieser Stunden wird künstlerisch ausgenutzt. Im Anfange „Nacht“ und im Ein-

klang damit Epimetheus nächtlich umherschleichend, schmerzlich brütend. Prometheus erscheint, eine Fackel in der Hand, und in den Höhlen der Schmiede entzünden sich die Schmiedefeuer. Dieses Bild der den Berg hinauf ungleichmässig verteilten Feuer wird durch ein noch schöneres abgelöst. Der Morgenstern geht auf, aber hiermit verbindet sich ein wunderbar graziöses Bild, wie eine pompejanische Wandfigur: Elpore, den Morgenstern auf dem Haupte, in luftigem Gewande, steigt hinter dem Hügel herauf. Weiter der Schein der Feuersbrunst am Himmel. Dann steigt Eos aus dem Meere herauf und übergiesst mit rosigem Scheine den geretteten Phileros und sein jugendfrisches Gefolge, und am Schluss überflutet Helios den verklärten Epimetheus, der an Pandoras Hand entrückt wird, mit Sonnenglanz. Jede Stunde wird zu einem Gott, der gestaltet hervortritt — Elpore, Eos, Helios — und fördernd in die Handlung eingreift, und jeder von ihnen schmückt mit der seiner Stunde entsprechenden Beleuchtung die Vorgänge der Scene. Und diese in aller sinnlichen Herrlichkeit stufenweise fortschreitende Erleuchtung begleitet bedeutungsvoll den Anbruch des geistigen Erdentages, die Grundlegung menschlicher Kultur, und in wundersamer Verschränkung malt sich darin auch noch das Aufstreben aus der trüben Gegenwart durch Hoffnungsdämmerung zum Licht.

Mit der Darstellung der Lichtbringer in menschlich-göttlichen Gestalten folgt Goethe der antiken Kunst. Auf einer von Panofka im Musée Blacas abgebildeten Vase sind die Sterne, Eos und Helios gestaltet beisammen zu schauen. Goethes Dichtung entspricht also griechischem Sinne und Anschauung.

Wie für das Auge, so schmückt der Dichter sein Festspiel auch für das Ohr. Die Rede, mit hochgesteigerter Empfindung beladen, strömt in mannigfach wechselnden, kunstreichen Rhythmen dahin. An geeigneten Stellen entladet sie sich musikalisch und wird zum Gesang. Phileros strömt seine Liebesglut in dithy-

rambischen, an der Grenze des Gesanges schwebenden Anapästen aus. Der Rhythmus der taktmässig niederfallenden Schmiedehämmer gestaltet sich zum daktylischen „Hämmerchortanz“. Bei den Steinsetzern auf der Strasse kann man das Behagen an dem musikalischen Elemente dieses Vorgangs beobachten. Goethe hat diese Schmiedemusik hier künstlerisch gestaltet wie später Richard Wagner im Rheingold. Die Hirten ziehen singend und auf der Schalmei blasend davon. Dann der gewaltige Kriegerchor mit Weimarischen und Jenaischen Plünderungsmotiven. In den jambischen Monometern malt sich der Rhythmus des Marschierens. Der für den zweiten Teil Faust geplante Chorgesang von Fausts Kriegern (15 II, 238) sollte mit dem „Kriegerschritt von Pandora“ rivalisieren. Epimetheus' Preis der Schönheit schwebt auf den hochgesteigerten Stellen wieder an der Grenze des Gesanges, und das Ganze tönt in Menschheitschöre aus, wie sie Beethoven in der neunten Symfonie geschaffen hat.

Weiter ist die wunderbare Dichtung mit einer Fülle luftiger Dichtergebilde geschmückt. Nach der Sage hat Pandora den Menschen das Heer der Leiden gebracht. Das war für Goethes holde, wunscherfüllende Göttin nicht zu brauchen; Goethe bildet deshalb die Sage um. Seine Pandora bringt einem jeden, was er sich wünscht, und so bringt sie der Menge der irdisch Gesinnten die Phantasmen von Liebesglück, Reichtum und Macht. Aus Pandoras Gefäss dringt ein leichter Dampf, wie sie das Göttersiegel löst, Sternblitze fahren einander folgend heraus und wandeln sich zu den Phantasmen, die als anschauliche Gestalten, von dem Poeten in Worten leicht umrissen, auf dem Dampfe schweben und, anmutig bewegt, mit dem Rauche hin und wieder gleiten. Die Menge hascht nach den Luftgeburten, die sich ihren irdisch ausgestreckten Händen entziehen und, steigend und sich senkend, die Gierigen stets täuschen wie die verwandten Scheingebilde der Poesie in der Mummenschanz des Faust.

Eine andere luftige Dichtung in der Dichtung: Epimetheus, die Seele erfüllt von dem Erinnerungsbilde Pandoras, besteigt sein Lager, und nun sehen wir, wie vor seinem Traumsinn sich verschlingende Bilder vorübergleiten, bis er entschläft. Er schaut noch Pandorens Kranz*) über sich wie ein Sternbild, während ihre Gestalt zerfliesst. Der Kranz zerfällt, die Blumen flattern und schweben über alle Fluren. Er will sie zusammenfügen zum Kranze, zum Strausse. Aber die Blumen haften nicht zusammen, lösen sich und leuchten ihm wieder in der Erde wurzelnd entgegen. Er pflückt sie wandelnd, sie schwinden ihm aus der Hand.

Rose, brech' ich deine Schöne,
Lilie, du bist schon dahin!

So leuchtet durch den Traumschluss wieder der Grund hindurch, auf dem sich das ganze Traumgebilde abspielt: Frauenschönheit und das viel bedürfende, viel entbehrende Poetenherz. Es sind die Gaben der „Flora-Cypris". Epimetheus entschläft, und der Dichter gewinnt so Raum, Prometheus und seine Schmiede vorzuführen, den Hämmerchortanz, die Hirtengesänge. Dann träumen wir mit Epimetheus weiter. Jetzt erscheint sein Traum, der sich vorher nur in seinen Worten malte, gestaltet, auch uns sichtbar. Er sieht das Heer der nächtlichen Gestirne. Ein Stern glänzt vor allen, es ist der Morgenstern, und hinter ihm Pandorens holde Botin, der Traumgast aus einer besseren Welt. Und mit Epimetheus sehen wir selbst, wie Elpore, den Morgenstern auf dem Haupte, in luftigem Gewande, hinter dem Hügel heraufsteigt, anmutig herzuschwebt, dem Träumenden mit leichter Lippe die Stirn küsst, ihm das Ersehnte, Unmögliche und den Liebenden unter den Zuschauern Erfüllung ihres Wunsches verheisst. Es träumt sich gut mit Goethe.

Solche liebevoll ausgestalteten Dichtergebilde sind

*) Diesen Ausgangspunkt fand Goethe in Hederichs mythologischem Lexikon S. 1872 unter „Pandora": „Die Horen aber setzten ihr einen schönen Blumenkranz auf."

weiter der bakchische Zug, Pandoras Erscheinen und die Schlussgruppe. —

Wir haben die Dichtung von Pandoras Wiederkunft zu verstehen gesucht, ohne das andere Drama Goethes heranzuziehen, in dem Prometheus, Epimetheus und Pandora erscheinen. Eine Vergleichung dieser drei Gestalten in beiden Dichtungen würde auch kein Resultat ergeben; die gleichnamigen Gestalten haben ungefähr nichts mit einander zu schaffen. Und doch stehen die beiden Dramen in einem Folgeverhältnis zu einander. Wo das Prometheusdrama sein Ende erreicht, da setzt die Pandoradichtung ein. Arbeit und Eigentum, Streit und Liebe, alles, was im Prometheus vor unseren Augen sich aufbaut, wird in Pandora schon vorausgesetzt. Aber dieser jungen Welt fehlt noch die Weihe des Höheren, Geistigen.

> Gross beginnet ihr Titanen; aber leiten
> Zu dem ewig Guten, ewig Schönen
> Ist der Götter Werk; die lasst gewähren.

Auf den grossen Beginn des Titanen im Prometheusdrama folgen nun hier die Gaben der versöhnten Götter: Kunst und Wissenschaft und Schönheit und Heiligung. Und damit ist der Kreis des Menschlichen geschlossen. —

Mit Pandora tritt in Goethes Dichtung ein neuer Stil auf. Er entsteht, indem unter dem Einflusse der Romantik der strenge Klassizismus mit der individuellen Freiheit einer modernen Dichterseele kompromittiert. Das Hellenentum bleibt die Grundlage für Stoff und Form. Aber der Stoff fügt sich dem Bedürfnis des modernen Menschen, sein individuelles Leiden zu sagen. Das selbstwillige Herz dichtet sich die Wiederkunft Pandoras und sieht darin die Erfüllung seines Sehnens, die Lösung aller Zeitwirren, den Anbruch eines neuen Menschheitstages. Diese Abwendung von der trüben Gegenwart, das Schauen des Wünschenswerten in der Vergangenheit und noch schöner und vollkommener in einer ideellen Zukunft, ist romantisch. Auch in der

Form haben wir hier die Ueberwindung des sich willig beschränkenden Klassizismus, wie er in dem von der italienischen Reise beherrschten Jahrzehnt in Goethes Dichtung erscheint. Damals gab es für den Dichter nur ein dramatisches Metrum, den fünffüssigen Jambus. Iphigenie und Tasso werden darin umgeschmolzen und geläutert, Claudinen und Erwin wird dieses Metrum mehr wie ein fremdes Gewand umgethan, ja, der Monolog Wald und Höhle regt die bedenkliche Frage an, ob etwa auch Faust damals vor der Gefahr stand, winckelmannisiert zu werden. Von dem dramatischen Metrum der Renaissance schreitet der Dichter um die Wende des Jahrhunderts in den Bruchstücken des befreiten Prometheus und der Helena und im Paläophron zu dem tragischen Trimeter der Hellenen und den Rhythmen der antiken Chorgesänge fort. Hier in der Pandora greift er tief in die Fülle der antiken Versmasse, aber sie erklingen zum Teil, Modernes und Antikes kühn verschränkend, mit Reimschlüssen. So entsteht ein Tönen von fast bedrängender Pracht. Auch in der Wortbildung drängen sich antikisierende Prachtgebilde und kühne individuelle Formen auf engstem Raum. Es ist der Stil seines letzten Vierteljahrhunderts, der grossartige Stil. Freilich geschieht es nun gelegentlich, dass der Inhalt sich der Höhe des Tones nicht gleichmässig anschmiegt. Klaffen Ton und Inhalt, so entsteht hier leicht der Eindruck des Komischen.

Prometheus. Verschieden waren beide, sag' mir, oder gleich?
Epimetheus. Gleich und verschieden, ähnlich nenntest beide wohl.
Prometheus. Dem Vater eins, der Mutter eines, denk' ich doch.

Aehnlich: Der Löwenstuhl, Vers 1 ff. (12, 300).

Der grossartige Stil beginnt in Goethes Dichtung mit der Helena von 1800, Paläophron und dem Vorspiel von 1807. Er hat seine Höhepunkte in Pandora, im zweiten Teile Faust und, indem statt der Antike die orientalische Dichtung in den Verschmelzungsprozess eingeht, im Divan. Es ist ein bildungsschwerer,

mit der geistigen Arbeit dreier Jahrtausende gesättigter Stil, der sich mühelosem Genusse versagt und dem auch die ungeheure unmittelbare Wirkung nicht gegeben ist, wie sie von der Dichtung Shakespeares und des jungen Goethe ausgeht. Goethes grosse Alterspoesie ist für solche, die es reizt,

des Paradieses Weiten
Mit Heroen aller Zeiten
Im Genusse zu durchschreiten.

Der Schuhu in Goethes Vögeln.

Am 24. Oktober 1780 schreibt Friedrich Jacobi an Heinse: „Gegenwärtig hat Goethe eine Aristophanische Komödie, „die Vögel“ betitelt, in der Mache, worin Klopstock als Uhu, der junge Kramer als Ente die vornehmsten Rollen spielen. Was mir Knebel davon hinterbracht hat, ist meisterhaft gestellt“ (Zöppritz, Aus F. H. Jacobis Nachlass, Leipzig 1869, 1, 40). Diese Angabe Jacobis ist bisher fast durchweg acceptiert worden. Julian Schmidt hat allerdings einmal darauf hingewiesen, dass die Züge des Schuhu dazu gar nicht recht stimmen wollen; auch Arndt in seiner Ausgabe der Vögel (Leipzig 1887) und Lyon (Goethes Verhältnis zu Klopstock, 1882, S. 120) haben eine gewisse Incongruenz bemerkt; aber in allen Kommentaren und Biographien findet sich noch immer unweigerlich die Notiz: Im Schuhu ist Klopstock verspottet. Gehen wir einmal durch, was von diesem Schuhu mitgeteilt wird.

„Wir haben gehört, dass auf dem Gipfel dieses überhohen Berges ein Schuhu wohnt, der mit nichts zufrieden ist, und dem wir desswegen grosse Kenntnisse zuschreiben.“ Die Unzufriedenheit mit den Leistungen Anderer könnte für Klopstock allenfalls passen; weshalb er auf dem Gipfel eines überhohen Berges wohnt, bliebe unklar, und grosse Kenntnisse sind ihm kaum zugeschrieben worden.

„Sie nennen ihn im ganzen Lande den Kritikus.... Hier mein Freund ist das Rüst- und Zeughaus unseres

alten grossglasäugigen Kritikus .... Lauter neue Bücher, die er nach dem Geruche recensiert hat .... Sie spüren ihren nächtlichen Feind, den mächtigen Kritikus." Klopstock war durchaus kein Kritikus; in seinen sämtlichen Werken finde ich eine einzige Recension (Beurteilung der Winckelmannischen Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in den schönen Künsten) aus dem Nordischen Aufseher von 1761. Das war also damals fast 20 Jahre her.

„Er sitzt den Tag über zu Hause, und denkt alles durch, was die Leute gestern gethan haben, und ist immer noch einmal so gescheidt als einer, der vom Rathause kommt .... Ueber was verlangen die Herren mein Urteil?" Klopstock hatte für die Leistungen Anderer gar kein teilnehmendes Interesse. Goethe sagt von ihm, Dichtung und Wahrheit Buch 10: „Dass er jedoch persönlich andere Strebende im Leben und Dichten gefördert, ist kaum als eine seiner entschiedenen Eigenschaften zur Sprache gekommen."

„Ich habe meine rechte Freude daran, allen Vögeln bange zu machen .... Es ist aber auch einer oder der andere sich bewusst, dass ich ihm seine Jungen anatomiert habe, um ihm zu zeigen, wie er ihnen hätte sollen rüstigere Flügel, schärfere Schnäbel[1]) und wohlgebautere Beine anschaffen." Das hat Klopstock nie gethan.

„Nimm zuerst diesen knotigen Prügel, womit der Kritikus alles junge Geziefer auf der Stelle breit zu schlagen pflegt! Nimm diese Peitschen, mit denen er, sich gegen den Mutwillen waffnend, die Ungezogenheit noch ungezogener macht! Nimm diese Blasröhre, womit er ehrwürdigen Leuten, die er nicht erreichen kann, Lettenkugeln in die Perrücken schiesst." Kein Wort trifft für Klopstock zu.

---

[1]) Der Text bietet: „schärfere Flügel, rüstigere Schnäbel". Die Verbesserung dieses offenbaren Diktier- oder Schreibfehlers, der sich bis in die Weimarer Ausgabe fortgepflanzt hat, ist schon von Köpert (Ueber Goethes Vögel. Altenburg 1873) verlangt worden.

„Hier nimm das Tintenfass und die grosse Feder .... Die nachbenannten Gerätschaften müssen kolossalisch und in die Augen fallend sein, besonders die Feder und das Tintenfass.[1])“ Klopstock war gar nicht schreiblustig.

„Hier sind die grossen Lexika, die grossen Krambuden der Litteratur, wo jeder einzeln sein Bedürfnis pfennigweise nach dem Alphabet abholen kann.“ Klopstock war kein eigentlicher Gelehrter. Und ebenso wenig trifft es für ihn zu, wenn Hoffegut vom Schuhu sagt: „(Er gleicht) dem Gukguk, denn er legt seine Eier in fremde Nester.“ Diese letzte Wendung giebt uns nun aber die Lösung: Ramler ist gemeint.

Dichtung und Wahrheit, Buch 7: „Ramler ist eigentlich mehr Kritiker als Poet. Er fängt an was Deutsche im Lyrischen geleistet zu sammeln, Nun findet er, dass ihm kaum ein Gedicht völlig genug thut; er muss auslassen, redigieren, verändern, damit die Dinge nur einige Gestalt bekommen. Hierdurch macht er sich fast so viel Feinde als es Dichter und Liebhaber giebt.“ Allgemeine deutsche Biographie: „Die litterargeschichtliche Bedeutung Ramlers besteht in dem Ansehen, welches seine Zeitgenossen seinem kritischen Urteile beilegten .... Nach seinem kritischen Bedünken ohne individualisierende Schonung korrigierte er — und dies wurde mit den Jahren seine bedenklichste, heftig befehdete Eigentümlichkeit — die Dichtungen vieler Anderer, und gab sie so — mit und ohne deren Erlaubnis und Namen — heraus, L. H. von Nicolay, J. N. Götz, M. E. Kuh, Lichtwer u. s. w. Götz und Kuh besitzen wir in Folge dessen nur in Ramlerscher Verkleidung.“

Das also ist die grausame Anatomierkunst unseres kritischen Schuhu, das ist die Kukuksart, seine Eier in fremde Nester zu legen. „Ich habe noch nicht gesehen,“ sagt der Papagei von ihm, „dass einer etwas gemacht hat, den er nicht hinterdrein mit der Nase aufs

---

[1]) Eine Umbildung der riesigen Cirkel und Lineale, womit bei Aristophanes der Astronom Meton die Luftstadt vermessen will.

Bessere gestossen hätte." Seine grausame Passion übt der Schuhu ganz blind und unterschiedslos aus, und es ist ihm im Grunde gleich, was ihm unter die Krallen kommt – er versteht sich also gar nicht auf Singvögel. „Wo er eins (eines Singvogels) habhaft werden kann, schnaps! hat er's beim Kopfe und rupfts. Kaum ein paar hat er auf mein inständiges Bitten hier oben leben lassen, und just nicht die besten . . . . Mäuse find't er so delicieux wie Lerchen und die schönste Lerche schnabeliert er wie eine Maus." Was von so einem Poeten-Singvogel übrig bleibt, über den der Kritikus kommt, sagt uns der Papagei: „Gebeine und Gerippe ... das ist alles, was er von seinen Mahlzeiten übrig lässt."

Das Anatomierbild gehört zum alten Bildervorrat Goethes. Dilettant und Kritiker (2, 205):

> Geht wohl an;
> Aber es fehlt noch manches dran.
> Die Federn, zum Exempel, sind zu kurz gerathen. —
> Da fing er an, rupft' sich den Braten.
> Der Knabe schrie. — Du musst stärkre einsetzen,
> Sonst ziert's nicht, schwinget nicht. —
> Da war's nackt — Missgeburt! — und in Fetzen.

Mit einem ähnlichen Bilde wie das vom Anatomieren wird Ramler im Neuesten von Plundersweilern verspottet.

> Die aufgehängten Becken hier
> Verkünden Euch den Herrn Barbier.
> Dem wo er irgend Stoppeln sieht,
> Das Messer unter'n Händen glüht;
> Und er rasirt, die Wuth zu stillen,
> Zwar gratis, aber wider Willen,
> Und bei dem ungebetnen Schnitt
> Geht auch wohl Haut und Nase mit.
> Welch ein Palast am End' der Stadt
> Ist's, wo er seine Bude hat! . .
> Mit grosser Lust und grossem Glück
> Hält ihr Serail hier Frau Kritik.

Den Einfall, Ramler als Barbier darzustellen, hat Goethe von Chodowiecki übernommen. Es war schon seit längerer Zeit bekannt, dass Chodowiecki Ramler wegen seiner eigenmächtigen und willkürlichen Kleistherausgabe verspottet

hat, indem er ihn zeichnete, wie er den im Sarge liegenden Kleist barbiert, und darauf hin hat schon Henkel (Goethe-Jahrbuch 14, 274) angenommen, dass Goethes Verse von Chodowieckis Zeichnung inspiriert seien. Zum Erweise fehlte aber noch der Einblick in den zeitlichen Zusammenhang und in die Gelegenheit für Goethes Kenntnisnahme von der Zeichnung. Diese selbst ist entweder nicht erhalten oder noch in der Mappe eines Sammlers begraben; jedenfalls ist sie in der Kunstwissenschaft unbekannt, wie mir der Chodowiecki-Kenner v. Oettingen mitteilt. Es war mir nun zunächst nicht möglich, die Quelle der in verschiedenen neueren Büchern befindlichen Notiz über Chodowieckis Zeichnung aufzufinden; die Nachricht liess sich nicht über Gervinus zurückverfolgen. Das wird aber auch unnötig durch einen von August Sauer mir freundlich zur Verfügung gestellten ungedruckten Brief Goeckingks an Gleim vom 4. Dezember 1778, der dieselbe Thatsache bezeugt: „Bey Chodowiecki hab ich einen sehr angenehmen Nachmittag zugebracht, denn ausser seinen Gemälden wiess er mir auch Zeichnungen vor, die er wegen ihres satyrischen Inhalts niemals in Kupfer stechen und nie aus den Händen geben wird. Und dennoch thäten sie vielleicht mehr Würkung als irgend ein Epigram, z. B. die Zeichnung, wo Ramler den im Sarge ausgestreckten Kleist barbieret, mit der Unterschrift: Lasst die Toten ungeschoren.“ [1])

Goethe war nun ein halbes Jahr vor Göckingk während seines Berliner Aufenthaltes zweimal bei Chodowiecki. Er besuchte ihn am 16. Mai und dann noch einmal in Begleitung des Herzogs Karl August am 20. Mai. Dass Chodowiecki seinem grossen litterarischen Gaste damals unter anderem auch diese litterarische Zeichnung vorgelegt hat, das zeigt sich eben darin, wie dieses aparte

[1]) Die wörtliche Uebereinstimmung dieser Stelle mit der bisher über die Zeichnung umlaufenden Notiz lässt vermuten, dass auch für die letztere der citierte Brief, wenn auch sonst ungedruckt, die Quelle vorstellt.



Motiv zwei Jahre später im Neuesten von Plundersweilern erscheint. —

Wie kommt nun Ramler unter die Vögel und was will die ganze Satire?

Der Schuhu wohnt auf dem Gipfel eines überhohen Berges. Der Berg ist dann also Preussen, der Gipfel Berlin. Die Wohnstätte des Schuhu ist prächtig genug. „Sieh doch, sieh, das schöne Gemäuer dahinten! Ist's doch, als wenn die Feen es hin gehext hätten. — Hoffegut. Entzückst du dich wieder über die alten Steine?“ Goethe schreibt am 17. Mai 1778 aus Berlin an Frau von Stein von der „Pracht der Königsstadt“.

Dieser Berg, auf dem der Schuhu wohnt, ist also „überhoch“. Das klingt in diesem Zusammenhange schon etwas antipreussisch. Und nun wird dem Vogelmotiv noch eine deutlichere Spitze gegen Preussen abgewonnen. „Im Norden ist jetzt das Bild des Adlers in der grössten Verehrung: überall seht ihr's aufgestellt, und wie vor einem Heiligen neigen sich alle Völker, wenn er auch von dem schlechtesten Sudler gemalt oder geschnitzt worden ist. Schwarz, die Krone auf dem Haupt, sperrt er seinen Schnabel auseinander, streckt eine rote Zunge heraus und zeigt ein paar immer bereitwillige Klauen. So bewahrt er die Landstrassen, ist das Entsetzen aller Schleichhändler, Tabackskrämer und Deserteure. Es wird niemanden recht wohl, der ihn ansieht.“ Diese letzte Wendung ist für uns um so wesentlicher, als sie ganz aus dem Tone fällt und also um ihrer selbst willen dasteht. Treufreund rühmt ja den Vögeln gerade die Pracht und Würde des Vogelwesens.

Das Preussentum war Goethe zwei Jahre zuvor bei seinem Aufenthalte in Berlin nahegetreten. Seine Empfindungen dabei haben wir in dem Briefe an Frau von Stein, Berlin, 19. Mai 1778: „So viel kann ich sagen je gröser die Welt desto garstiger wird die Farce und ich schwöre, keine Zote und Eseley der Hanswurstiaden ist so eckelhafft als das Wesen der Grosen, Mittlern und Kleinen durch einander .... Aber den Werth, den

wieder dieses Abenteuer für mich für uns alle hat, nenn ich nicht mit Nahmen. — Ich bete die Götter an und fühle mir doch Muth genug ihnen ewigen Hass zu schwören, wenn sie sich gegen uns betragen wollen wie ihr bild die Menschen." Das waren seine Berliner Eindrücke. Dazu kam nun noch die bängliche Empfindung, mit der der Weimarische Minister auf den unbequemen und gewaltsamen Nachbarstaat blickte. Am 18. März 1778 schreibt er an Merck: „Jetzt macht uns aber der Eindringende Krieg ein ander Wesen. Da unser Kahn auch zwischen den Orlogschiffen gequetscht werden wird." Und so kam es auch. In dem nun beginnenden Kriege — es ist der bayrische Erbfolgekrieg — nahmen preussische Husaren vom Korps des Generals Möllendorf auf Weimarischem Gebiete gewaltsame Werbungen vor. Darüber kam es zu einem Notenwechsel mit Friedrich dem Grossen. Goethe setzt in einer umfangreichen Eingabe an Karl August vom Ende Januar 1779 die schwierige Situation auseinander und bespricht resigniert die geringen Aussichten der verschiedenen Massregeln, die sich etwa ergreifen liessen. In seinem Tagebuch heisst es zur selben Zeit: „Beunruhigt das Amt Grosen Rudst durch die Preussen, Wiederkunft Rheinbabens, fatale Propositionen. Zwischen zwey übeln im wehrlosen Zustand. Wir haben noch einige Steine zu ziehen, dann sind wir matt. Den Courier an den König, in dessen Erwartung Frist." Inzwischen trat das Ende des Krieges ein, und so verlief der Konflikt im Sande. Die Empfindungen des Schwächeren, dem der Starke Unrecht zufügt, hatte Goethe damals Gelegenheit kennen zu lernen. In der Schilderung des Adlers mit den immer bereitwilligen Klauen, bei dessen Anblick niemand recht wohl wird, haben wir die „stille und unverfängliche Rache" des Weimarischen Ministers, die freilich harmlos und milde erscheint, wenn man etwa Heines böse Verse auf denselben preussischen Adler damit vergleicht.

Du hässlicher Vogel! wirst du dereinst
Mir in die Hände fallen,

So rupfe ich dir die Federn aus
Und haue dir ab die Krallen.

Künstlerisch ist die Adlersatire der beiden Dichter gleich unwirksam. Der eine lässt es an dem Tropfen Gift fehlen, der ein solches Getränk würzen muss, der andere füllt das Gefäss bloss mit Gift und Galle.

Bei seiner Umdichtung lässt also Goethe alles Athenische fallen und ersetzt es durch Berlin und das Preussentum. Politisch wird die preussische Art nur in diesen kurz aufblitzenden Schlaglichtern gestreift, Ramler aber als der litterarische Vertreter des Preussentums rückt in den Mittelpunkt der Darstellung. In das Bild des Schuhu fliesst auch ein Zug von Nicolai ein: die grosse Peitsche, mit der der Schuhu, sich gegen den Mutwillen waffnend, die Ungezogenheit noch ungezogener macht. Ramler selbst war friedfertig; Nicolai aber, als der nächst Ramler hervorragendste Berliner Schriftsteller, gehört ebenfalls hierher, und durch die Aufnahme dieses Nicolaischen Zuges erweitert sich das Bild des Schuhu zum Spott- und Zerrbilde des preussischen oder berlinischen Litteraten.

Der Schuhu ist also kein ganz einheitliches Gebilde. Es steckt aber in ihm noch eine weitere, zunächst ganz fremdartig erscheinende Spitze, und zwar gegen August Ludwig Schlözer in Göttingen.

Von 1776—1782 gab Schlözer, gestützt auf viele persönliche Verbindungen, die er sich auf weiten Reisen erworben hatte, seinen „Briefwechsel meist historischen und politischen Inhalts“ in 60 Heften heraus. Er bringt darin Korrespondenzen aus allen Kulturländern über statistische, kommerzielle, politische, niemals über litterarische Gegenstände. Die Tendenz ist auf Belehrung, nicht selten aber auch auf Abstellung von Uebelständen gerichtet, und, ganz wie gegenwärtig radikalen Zeitungen, wurden ihm zuweilen auch geheime Aktenstücke und Mitteilungen, die nur durch Bruch der Amtsverschwiegenheit an ihn gelangen konnten, zugestellt, umsomehr, als er die Anonymität seiner Korrespondenten sorgfältig

wahrte. Der Briefwechsel fand viel Beachtung und hatte einen starken buchhändlerischen Erfolg; er wurde zeitweilig in mehr als 4000 Exemplaren abgesetzt und eine Anzahl von Heften musste in verschiedenen Auflagen neu gedruckt werden. Auch Goethe verfolgte das Unternehmen; er schreibt am 2. Mai 1782 an Frau von Stein: „Dazu hab ich Schlözers Briefwechsel . . . . gelesen“ und ebenso am 11. April 1783: „Hier ein Schlözer.“ Eben während die Vögel entstanden, erregte die Angelegenheit des Pastors Waser in Zürich grosses Aufsehen. Dieser war wegen eines von ihm verfassten Artikels in Schlözers Briefwechsel, worin eine Verwendung des Züricher Kriegsfonds zu Privatzwecken behauptet wurde, in Untersuchung gezogen, und da sich von ihm selbst begangene Fälschungen und Entwendungen herausstellten, am 27. Mai 1780 hingerichtet worden. Lavater verfasste eine Schrift über die Angelegenheit und schickte sie Goethe zu. Dieser antwortet am 13. Oktober 1780: „Schlözer spielt eine scheusliche Figur im Roman und ich erlaube mir eine herzliche Schadenfreude, weil sein ganzer Briefwechsel die Unternehmung eines schlechten Menschen ist.“

Der Schuhu sagt nun: „Ja, ich habe Korrespondenz mit allen Malcontenten in der ganzen Welt; da erhalte ich die geheimsten Nachrichten, Papiere und Dokumente; und wenn man mit Leuten spricht, die unzufrieden sind, da erfährt man recht die Wahrheit.“ Aus dieser Stelle hat Julian Schmidt (Im neuen Reich 1880, 1, 939) geschlossen, dass Goethe hier auf Schlözer zielt, und durch eine Lesart, die Julian Schmidt noch nicht kannte, da sie erst 1894 in der Weimarer Ausgabe herausgekommen ist, erfährt seine Vermutung eine glänzende Bestätigung. Gegenwärtig erwidern nämlich Treufreund, Hoffegut und der Papagei auf die Worte des Schuhu mit ironischen Bestätigungen: „Ganz natürlich.“ — „Ohne Zweifel.“ — „O gewiss.“ In den beiden in Gotha und Weimar befindlichen Handschriften antwortet aber statt dessen Treufreund: „Da können sie

ja ehster Tage einen Briefwechsel heraus geben?“ Goethe hat also diese Stelle als gar zu deutlich und verletzend im ersten Druck 1787 gestrichen. Er hatte auch inzwischen Schlözer persönlich kennen gelernt. Am 18. Oktober 1784 schreibt er an Karl August: „Schlözer ist hier und bedauert sehr Ihnen nicht aufwarten zu können. Buchholz hat ihm den Luftballon steigen lassen, ich hoffe, der deutsche Aretin wird von dieser Aetherischen Ehrenbezeugung sehr geschmeichelt sein. Knebel ist seinetwegen aus Jena gewichen und befindet sich in Tiefurt.“

Auf Schlözers Kritik der politischen Dinge in allen Ländern zielt dann noch die weitere Stelle: „Schuhu. Sein Sie versichert, kein Volk in der Welt weiss sich aufzuführen und kein König zu regieren. — Hoffegut. Und sie leben doch alle. — Schuhu. Das ist eben das Schlimmste.“

Ich habe nun ernstlich geprüft, ob man nicht auf die zwingende Beobachtung Julian Schmidts hin Ramler fallen lassen müsse, aber das geht durchaus nicht an. Der Schuhu stammt zunächst aus der rein litterarischen Sphäre. Er fragt die beiden Freunde, ob sie Schriftsteller sind, und auf die bejahende Antwort erklärt er: „Da gehören Sie vor meinen Stuhl.“ Auch die grausame Anatomierkunst, die er an Singvögeln übt, von denen er nur wenige, und just nicht die besten, leben lässt, seine Gleichgültigkeit, ob er eine Lerche oder Maus vor sich hat, die aus Gebeinen und Gerippen bestehenden Ueberreste der Vögel, die er unter den Krallen gehabt hat, sein Verhältnis zum Papagei, der den Typus des empfindsamen Lesers vorstellt, die Spitzen auf Berlin und Preussen — das alles zeigt deutlich, dass wirklich Ramler, und zunächst er allein, in der Schuhumaske steckt. Aber Goethe hat das Bild des Schuhu mit einem Zuge von einem anderen superklugen Besserwisser — so erschien es ihm wenigstens — aufgestutzt, der auf politischem Gebiete — gerade wie Ramler auf litterarischem — alles, was in der Welt geschah, hinterdrein

vor seinen Richterstuhl zog. Dieser vereinzelte Zug ändert nichts an der dem Ganzen zu Grunde liegenden antipreussischen Gesamttendenz.

Die Satire richtet sich nur gegen den unbequemen Nachbarstaat und das preussische Wesen im allgemeinen, nicht gegen Friedrich den Grossen. Die vereinzelte Wendung: „Wir wollen's machen, wie alle Eroberer, die Leute totschlagen, um es mit ihrer Nachkommenschaft gut zu meinen“ zielt wohl nicht auf den grossen König speciell. Satire auf Berlin haben wir übrigens schon im ewigen Juden.

> Sie waren bald der Stadt so nah,
> Dass man die Thürme klärlich sah.
> Ach, sprach mein Mann, hier ist der Ort,
> Aller Wünsche sichrer Friedensport,
> Hier ist des Landes Mittelthron.
> Gerechtigkeit und Religion
> Spediren wie der Selzerbrunn
> Petschirt ihren Einfluss ringsherum.

Der protestantische Mittelthron des Landes — das kann wohl nur Berlin sein, und auch der „brandtweinge Korporal“ an der Thorwache scheint auf preussische Verhältnisse zu deuten. Das Gegenstück dazu — Christus in Rom — hat Goethe in Italien geplant.

Auch sonst stehen die Vögel mit ihrer Tendenz in Goethes Werken nicht einsam da. Goethes ganze Nicolai-Satire, ferner die Auslassungen über die Berliner Akademie in dem verlorenen Gespräch an der Frankfurter table d'hôte, die Musen und Grazien in der Mark, die Xenien für Ramler und für Berlin im Almanach gehören in dieselbe Richtung. Und viel weiter als bis zu einer kühlen und reservierten Beobachtung der berlinischen und preussischen Dinge hat es Goethe trotz Zelter nie gebracht. Auch seine politischen Empfindungen vom bayrischen Erbfolgekrieg her lebten in der Napoleonischen Zeit gelegentlich wieder auf. An Zelter, 30. Oktober 1809: „Ich wenigstens treibe mein Wesen

noch immer in Weimar und Jena, ein paar Oertchen die Gott immer noch erhalten hat, ob sie gleich die edlen Preussen auf mehr als eine Weise vorlängst gerne zerstört hätten.“ (Vgl. auch Weimarer Briefausgabe 1, 81; 19, 408; 19, 442; 23, 88; 25, 248.)

Die Freiheitskriege wirkten dann mildernd auf solche Empfindungen, so dass des Epimenides Erwachen und der Berliner Prolog die friedlichen Schlussakkorde in diesem Verhältnis darstellen. An Zelter, 17. Mai 1815: „und dann ist denn doch Berlin der einzige Ort in Deutschland, für den man etwas zu unternehmen Mut hat.“ Tag- und Jahreshefte von 1821: „Die gute Wirkung (des Berliner Prologs) war auch mir höchst erfreulich, denn ich hatte die Gelegenheit höchst erwünscht gefunden, dem werten Berlin ein Zeichen meiner Teilnahme an bedeutenden Epochen seiner Zustände zu geben.“ An Rauch, 20. Februar 1832: „Nun sei auch mit Freudigkeit versichert, dass es mir in mehr als einem Sinne zur Beruhigung und zum Troste gereichte, Sie wieder in Berlin zu wissen. Ich lebe dort mehr als ich sagen kann, und vergegenwärtige mir möglichst das mannigfache Grosse, was für die Königsstadt, für Preussen und für den ganzen Umfang der Kunst und Technik, der Wissenschaft und Geschäftsordnung geleistet und gegründet wird.“

Neben den besonderen antipreussischen Spitzen gelangen nun beiläufig allgemeine Schriftstellerschmerzen zum Ausdruck: der Nachdruck und die kärglichen Honorare — mit Anspielung auf Mercks gleichzeitiges Projekt zur Beseitigung dieser Schäden (Merckbriefe 1, 240). Wenn Treufreund mit einem etwas befremdlichen Bilde sein Verhältnis zu den Vögeln darstellt: „Ein Prinz, dessen Eltern von Reich und Krone vertrieben worden, der seiner Sicherheit wegen in armseligen Hütten bei Fischern sein Leben zubringen muss — wird durch den Zufall einem Freunde vom Hause, einem würdigen General entdeckt; dieser eilt ihn aufzusuchen und wirft sich ihm zu Füssen“, so ist das gewiss eine

spöttische Inhaltsangabe eines damals beliebten schlechten Romans oder Dramas, dessen Ermittelung aber besser einem glücklichen Zufallsfunde überlassen bleibt, da eine planmässige Nachforschung einen unverhältnismässigen Aufwand von Mühe verursachen würde.

Der köstliche Untergrund des Ganzen ist die Abspiegelung menschlicher Art und Unart in den Vögeln. Das Publikum oder die Menschen überhaupt als seine Vögel zu bezeichnen, ist von hier an lange eine Lieblingswendung Goethes geblieben.

Den Hauptteil, die Gründung des Wolkenkukukheim, hat Goethe nicht ausgeführt.[1]) Was er dort bieten wollte, sehen wir in Treufreunds und Hoffeguts Schilderung der Stadt, die zu suchen sie ausgezogen sind. Sie suchen so eine weiche, wohlgepolsterte Stadt, so eine, wo's einem immer wohl wäre, wo es einem nicht fehlen könnte, alle Tage an eine wohlbesetzte Tafel geladen zu werden, wo vornehme Leute die Vorteile ihres Standes mit den Geringeren zu teilen bereit wären, wo die Regenten fühlten, wie es dem Volke, wie es einem armen Teufel zu Mute ist, wo reiche Leute Zinsen gäben, damit man ihnen nur das Geld abnähme und verwahrte, wo Enthusiasmus lebte, wo ein Mann, der eine edle That gethan, der ein gutes Buch geschrieben hätte, gleich auf Lebenszeit in allem frei gehalten würde, wo Vater und Mutter nicht gleich so grässliche Gesichter schnitten, wenn man sich ihren liebenswürdigen Töchtern nähert, wo Ehemänner einen Begriff von dem bedrängten Zustande eines unverheirateten, wohlgesinnten Jünglings hätten, wo ein glücklicher Autor weder Schuster noch Schneider, weder Fleischer noch Wirt zu bezahlen brauchte, wo ihm ein

[1]) Wenn Frau Rat an die Herzogin Amalie am 14. Juli 1780 schreibt: „Auf die Weimarer Vögel bin ich ausserordentlich neugierig und mich verlangt mit Schmerzen den Dialog zu hören zwischen einem Spatzen und einem Zeisgen", so haben wir darin nicht etwa einen Zug aus der Fortsetzung. Frau Rath kennt ja hier die Vögel noch gar nicht und sie malt sich nur aus, was sie etwa zu erwarten hat.



niedliches Schätzchen ihre Annehmlichkeiten gratis aufdränge, weil er einmal gewusst hat, ihr Herz zu rühren. — Sie suchen also das politische und besonders das litterarische Schlaraffenland, und Goethe hätte es hier vor unseren Augen aufgebaut. Die Preussensatire wäre in diesem zweiten Teile als erledigt zurückgetreten, und das bunte Gaukelbild eines litterarischen Wolkenkukukheim hätte sich erhoben. Scharf und bitter auf dieser Erde beginnend wäre die Dichtung wie eine prächtige bunte Seifenblase ins heitere Reich der Illusionen aufgestiegen. So reich und gross war auch diese Scherzdichtung intendiert.

Von Athen nach Ettersburg war nur durch einen salto mortale zu gelangen, sagt Goethe. Der Sprung ist doch nicht übel gelungen. —

Wie kommt nun Jacobi zu seiner so bestimmt auftretenden Erklärung, in den Vögeln werde Klopstock als Schuhu und Cramer als Ente verspottet werden? Er hat das keineswegs geträumt. Wir haben in seiner Mitteilung in der That die Grundlinien eines älteren Planes zu einer rein litterarischen Vogelkomödie, die ihre Spitze gegen Klopstock richten sollte. Der Engländer Robinson sah in Frankfurt einen jetzt verloren gegangenen ersten Entwurf für das Bild zum Neuesten von Plundersweilern, der aus Kraus' Besitz dorthin gelangt war. Er berichtet darüber: „Another part of the picture was a squib on Klopstock and his idolater. On a German oak sat an owl, from whose body there felt what was gobbled greedily by a duck, but enough of the droppings remained to make the words „Er und über ihn“ the title of a book of extravagant eulogy on Klopstock by . . . (Cramer).“ Weimarer Ausgabe 16, 409.

Das Motiv: Klopstock als Schuhu und Cramer als Ente ist also zweimal geplant und zweimal verworfen worden: 1780 für die Vögel und dann im nächsten Jahre für das Neueste von Plundersweilern. Goethe hat Knebel von seinem ursprünglichen Vögelplan erzählt, den er dann durch die Preussensatire ersetzte, und so erfuhr

Jacobi davon, bei dem Knebel im September 1780 drei Tage verweilte. Wie nun dieser Einfall in Goethe entstand, die Ente Cramer verschlingen zu lassen, was die Eule Klopstock fallen lässt, das zeigt das folgende Motto von „Klopstock. In Fragmenten und Briefen von Tellow an Elise. Von C. F. Cramer. Hamburg 1777—1778“:

> His flight my Klopstock took; his upward Flight
> If ever soul ascended. Had he dropt
> That Eagle genius! O had he let fall
> One Feather as he flew; I then had wrote,
> What Friends might flatter: prudent foes forbear,
> Rivals scarce damn and - - reprieve.
> But what I can I must.

Für die Feder, die der Adlergenius Klopstock hier fallen oder nicht fallen lässt, setzt also Goethe — etwas anderes ein, das ihm Cramers durch die Versschlüsse drollig isolierte Wendungen „Had he dropt! O had he let fall“ nahe legten, und aus dem Adler macht er eine Eule. Die Gruppe ist echt aristophanisch geschaut; ihr ist etwa der Wiesel und Sokrates in den Wolken zu vergleichen. Zu der Darstellung Cramers als Ente mag noch eine Stelle aus dem ersten, 1780 eben frisch erschienen Bande seines „Klopstock. Er und über ihn“ (S. 9) mitgewirkt haben: „Ich schreibe, ich sammle, wie mir der Schnabel meiner Feder gewachsen ist.“ Als Klopstocks Ente hatte Cramer übrigens die Dreistigkeit gehabt, bei Gelegenheit der bekannten Einmischung Klopstocks in Goethes und Karl Augusts Lebensführung Goethen selbst anzuschnattern. Cramer an Goethe, 11. Oktober 1776: „Uebermütigster aller Uebermütigen. Wir kennen die ganze Correspondenz. Klopstocks erster Brief an Sie war edel, freundschaftlich, offen, war Alles — war Klopstocks würdig, aber nicht Ihrer! Ihr Brief . . . . es ist schwer, einen Namen dazu finden! Klopstocks Antwort, sehr gerechte Bezeugung gerechten Unwillens. So wird jeder davon urteilen, der Menschensinn hat. Das nennen Sie unerhörte Impertinenz!! Klopstock wandte sich um, als Ihrer gelesen war und sagte

so gelassen und kalt wie möglich: Itzt verachte ich Goethen.“ (Im neuen Reich 1874, 2, 338.)

Das waren also die menschlichen Verhältnisse, die dem ursprünglichen Plan einer satirischen Darstellung des deutschen Litteraturwesens im Rahmen von Aristophanes' Vogelkomödie zu Grunde lagen. Klopstock und Cramer hätten als Eule und Ente darin dieselbe Stellung eingenommen wie jetzt der Schuhu und sein Papagei. Die menschlichen Dinge sind wandelbar — sechs Jahre zuvor hatte Lotte den Gefühlsinhalt eines geweihten Augenblicks in dem Namen Klopstock zusammengefasst und Werther dazu ausgerufen: „Edler! hättest du deine Vergötterung in diesem Blicke gesehn, und möcht' ich nun deinen so oft entweihten Namen nie wieder nennen hören.“

Der ursprüngliche Plan musste dann dem frischeren Aerger über das Preussenwesen weichen, und so kam Ramler durch die Konsequenz des satirischen Grundgedankens, nicht durch unmittelbare Bedeutung für Goethe, zu seiner Schuhu-Rolle. Die ursprünglich für Klopstock bestimmte, durch Abminderung aus Cramers „eagle genius“ entstandene Eulenmaske wird dabei auch für Ramler festgehalten, und da dieser keinen solchen Trabanten hat, der in die Entenrolle eintreten könnte, so schafft Goethe zum Ersatz im Papagei ein Spottbild des empfindsamen Lesers und bewahrt so wenigstens die wirksame Gruppe vom Herrn und Diener.

Diese Aenderungen geschahen durch wirkliche Umarbeitung. Karl August an Knebel, 15. Juni 1780: „Goethe soll in eben dieser Zeit ein Stück dazu (zu Oesers Decorationen) verfertigen; er wirds thun und die angefangenen Aristophanischen „Vögel“ dazu nehmen.“ Ferner Goethe an Knebel, 24. Juni 1780: „Den ersten Ackt der Vögel, aber ganz neu, werden wir ehstens in Ettersburg geben.“ Von dem älteren Plane, wie er Karl August und Knebel bekannt war, existierten also, wie diese beiden Stellen zeigen, schon ausgearbeitete Bruchstücke, als die Aenderung der Tendenz beschlossen wurde,

und von dieser älteren Fassung hat Goethe beim Umdiktieren an das nachschreibende Fräulein von Göchhausen durch Versehen oder Gleichgiltigkeit einige Wendungen zu beseitigen unterlassen, denen noch die Spitze gegen Klopstock anhaftet. Wenn der Schuhu sagt: „Wo finde ich Worte, die eure Ungezogenheit ausdrücken? . . . Schändlich! und was schlimmer ist, abscheulich! und was schlimmer ist, gottlos! nnd was schlimmer ist, abgeschmackt!" so hören wir den Goethe und Karl August mit seinen moralisierenden Vorwürfen verfolgenden Klopstock. Die alten Züge scheinen hier wie in einem Palimpsest hindurch. Die drollige Fehlsteigerung hat Goethe übrigens Shakespeare nachgebildet. Much ado about nothing IV 2: „I am a wise fellow; and, which is more, an officer; and, which is more, a householder; and, which is more, as pretty a piece of flesh as any in Messina." Auf Klopstock zielen auch noch die Worte des Papagei: „So einen ernsthaften Mann, den Vogel der Vögel." Das Merkmal der Ernsthaftigkeit wird für Klopstock auch in Dichtung und Wahrheit, Buch 10 hervorgehoben: „Ein gefasstes Betragen, eine abgemessene Rede, ein Lakonismus, selbst wenn er offen und entscheidend sprach, gaben ihm durch sein ganzes Leben ein gewisses diplomatisches, ministerielles Ansehen . . . . Und indem er die Schritte seines Lebens bedächtig vorausmisst . . ." Der letzteren Stelle entspricht dann genau der auf Klopstock zielende Vers im deutschen Parnass: „Diesen seh ich ernster wandeln."

Dass Knebel noch im September 1780 Jacobi die von dem Dichter inzwischen schon beiseite geschobene Klopstock-Cramer-Satire als den Inhalt der Vögel mitteilt, hat nichts Auffälliges. Goethe meldete ihm am 24. Juni nach Zürich, dass der erste Akt ganz neu sein würde; aber worin diese Umänderung bestand, konnte Knebel Jacobi, den er auf der Heimreise besuchte, nicht mitteilen. Zwar schrieb ihm Goethe am 13. August: „Du findest sie (die Vögel) in Frankfurt, wo du doch durch musst," aber diese Kombination hat sich entweder

nicht verwirklicht, oder Knebel hat die eingetretene Aenderung der satirischen Tendenz nicht beachtet.

Von dem, was für die ursprüngliche Vögelkomödie an schelmischen Zügen in Aussicht genommen war, ist gewiss einiges mehr oder weniger verändert im nächsten Jahre in das Neueste von Plundersweilern eingegangen, und neben Klopstock ist auch Cramer darin nicht vergessen. Das böse Bild, dass Cramer verschlingt, was Klopstock fallen lässt, malt freilich die geistlose Ausbeutung des gleichgiltigen Beiwerks von Klopstocks Existenz in Cramers weitschweifigen Büchern, seine Verwertung von jedem „Quark“ recht lebhaft, und Goethe hat es aus dem ursprünglichen Vögelplan nach dem oben angeführten Zeugnisse Robinsons in den ersten Entwurf zum Neuesten von Plundersweilern noch hinübergenommen, aber in der endgiltigen Form von Bild und Gedicht finden wir statt dessen eine harmlosere Verspottung Klopstocks und Cramers.

Der Mann, den ihr am Bilde seht,
Scheint halb ein Barde und halb Prophet.
Seine Vorfahren müssens büssen,
Sie liegen wie Dagon zu seinen Füssen;
Auf ihren Häuptern steht der Mann,
Dass er seinen Helden erreichen kann.
Kaum ist das Lied nur halbgesungen,
Ist alle Welt schon liebdurchdrungen.
Man sieht die Paare zum Erbarmen
In jeder Stellung sich umarmen.
Ein Zögling kniet ihm an dem Rücken,
Der denkt die Welt erst zu beglücken;
Zeigt des Propheten Strümpf und Schuh,
Betheuert, er hab auch Hosen dazu,
Und, was sich niemand denken kann,
Einen Steiss hab der grosse Mann.

So erklärt es sich nun, dass Jacobi von den Vögeln und Robinson von einem ersten Entwurf zum Neuesten von Plundersweilern dieselbe eigenartige Gruppierung: Klopstock als Eule und Cramer als Ente, berichten kann, ohne dass wir diese Gruppe jetzt in einer der beiden Dichtungen vorfinden.

Frau von Stein und die Königin der Nacht.

Im Folgenden soll der Nachweis versucht werden, dass selbst ein Opernentwurf mit gänzlich übernommenem Personal wie „Der Zauberflöte zweiter Teil“ Wurzeln in Goethe's Schicksalen und Empfindungen hat. Zunächst verfolgen wir den Gang der Handlung.

Die Königin der Nacht, von ungestilltem Grimm gegen das glückliche Paar Tamino und Pamina erfüllt, sendet Monostatos, ihren Getreuen, da in Tamino's Palast die Geburt eines Kindes bevorsteht, dieses Glück zu zerstören. Monostatos schleicht mit seinen Mohren unsichtbar im Palast umher und, sobald Freudenrufe die Ankunft eines Sohnes verkünden, öffnet er einen von der Königin der Nacht ihm übergebenen goldenen Sarg, dem Finsternis entströmt. In der Verwirrung Aller ergreift er das Kind und sperrt es in den Sarg, aber durch Sarastro's Zaubersegen wird der Sarg schwer und schwerer, sinkt in den widerstrebenden Händen Monostatos' und seiner Mohren zu Boden und bleibt dort unbeweglich haften. Monostatos drückt das Siegel der Königin der Nacht auf den Sarg und flieht. Danach wird der Sarg wieder federleicht, ein Kästchen, und durch unablässiges Herumtragen wird die völlige Vernichtung des eingeschlossenen Knaben verhindert. („So lang ihr wandelt, lebt das Kind.“) Das goldene Kästchen wird zum Altar der Sonne gebracht, um dieser geweiht zu werden, aber durch die Macht der nächtlichen

Kräfte versinkt der Altar mit dem Kästchen unter Erdbeben. Papageno und Papagena — unsere alten Freunde, die wir hier auch wiederfinden — sind traurig; die erhofften kleinen Papagenos sind ausgeblieben. Sarastro, den in feierlicher Priestersitzung das Loos getroffen hat, zu wandern, gelangt zu ihnen und nach seiner Anweisung erhalten sie Kinder aus Eiern, die sie in ihrer Hütte gefunden haben. Tamino und Pamina sind inzwischen durch die Zauberkraft der Königin der Nacht in einen periodischen Schlaf verfallen, aus dem sie nur zeitweise zur Verzweiflung erwachen. Papageno's Flötenspiel vermag allein, so lange es erklingt, diesen Zauber aufzuheben. Das versunkene Kästchen steht in einem unterirdischen Gewölbe auf dem Altar, von zwei bewaffneten Männern und zwei Löwen bewacht. Tamino und Pamina steigen durch Feuer und Wasser hinunter und brechen den Zauber, der Deckel des Kastens springt auf, das Kind steigt als Genius hervor und fliegt den Wächtern davon. Hier endet der ausgeführte Teil. Ueber den weiteren Verlauf giebt das Schema (12, 386) Auskunft:

Kurze Landschaft
Sarastro und Kinder.

Tiefe Landschaft
Genius Pamina Tamino
Papagena Monostatos
Papageno Papagena Kinder
Genius wird gefangen
Pamina Tamino die vorigen
Monostatos die vorigen

Nachtscene mit Meteoren
Königin Sarastro
Königin Monostatos
Schlacht

Tamino siegt
Papageno gerüstet

Pallast aufgeputzt
Weiber und Kinderspiel
Monostatos unterirdisch
Brand.

Zeughaus
Die überwundenen Priester.

Es sollte also zunächst als Gegenbild zu der feierlich düsteren Scene im Felsengewölbe die Hütte Papageno's erscheinen, wo Sarastro im Gespräch und Scherz mit den durch seine Beihilfe — wie Homunculus durch die des Mephistopheles — entstandenen Kindern ein anziehendes Bild abgegeben hätte. Dann sollte wohl die hintere Wand, Papageno's Hütte darstellend, in die Höhe gehen und so die kurze Landschaft zu einer tiefen werden. Der Genius, Pamina und Tamino geben ein Bild reinen Familienglücks, das durch die geheimnisvollen Schicksale des Genius-Kindes aus dem Kreise des Bürgerlichen herausgehoben ist. Die Gruppe ist der von Faust, Helena und Euphorion gebildeten sehr ähnlich. Durch das Erscheinen des Papageno-Paares mit den Kindern und des Monostatos werden mit Ausnahme von Sarastro und der Königin der Nacht alle Hauptpersonen auf der Bühne vereinigt. Monostatos kommt natürlich, um eine neue feindliche Unternehmung ins Werk zu setzen. Es gelingt ihm auch: der Genius wird gefangen. Monostatos kehrt (nachdem er den Genius in Sicherheit gebracht hat?) zurück, wohl um seinen Triumph zu geniessen und die Absichten und Gefühle der nächtlichen Partei auszusprechen.

In der nächsten Scene sind wir am Sitze der Königin der Nacht. Nach einem Zwiegespräche der Königin und Sarastro's, worin das dunkle und das helle Princip in gewiss grossen und schönen Formen gegen einander

gesetzt worden wären, erscheint Monostatos, um Kunde von dem Geschehenen und zugleich von Tamino's Anrücken zu bringen. Es kommt zur Schlacht, in der Tamino siegt. Am Kampfe beteiligt sich auch Papageno, ähnlich wie Falstaff an der Schlacht bei Shrewsbury. Die offenbar hierhergehörigen Verse (Paralipomenon 4):

> Die guten Herren siegen,
> Doch fällt auch mancher Mann,
> O könnt ich jetzt doch fliegen,
> Da ich nur hüpfen kann

und:

> Dem herrlichsten Exempel
> Nicht stets zu folgen gut

deuten das verständlich genug an. In welchen Formen die Schlacht ausgefochten worden wäre — jedenfalls nicht einfach in den auf Erden üblichen — ist schwer zu sagen. Die Schlacht im zweiten Teile Faust kann eine Vorstellung davon geben, wie Goethe solche Aufgaben angriff. Nach gewonnener Schlacht herrscht in Tamino's Palast Jubel. Aber Monostatos hat sich unterirdisch -- das Unterirdische gehört zum Reiche der Königin der Nacht; dort hatte sie auch das Kästchen bewahrt — einen Weg zum Palast gebahnt und sprengt das Gebäude. Der Entwurf enthält nur noch die schwer verständlichen Worte:

> Zeughaus
> Die überwundenen Priester

die ich nicht zu deuten wage. Auch wie der endgiltige Sieg der Lichtpartei herbeigeführt werden sollte, mit dem die Oper natürlich schliessen musste, weiss ich nicht zu sagen.

In den ausgeführten Teilen wie im ganzen Entwurf vereinigt sich der im Schönen wirkende Dichter mit dem klugen Theaterkenner, der weiss, was der Menge gefällt und was eine Zauberoper bedarf. Von grosser Schönheit und Bühnenwirkung ist die Scene im unterirdischen Gewölbe. Die zwei gewaffneten Männer sind Schikaneder's zwei Geharnischte mit dem Feuer auf der

Helmspitze, hier aber in ein prachtvolles Bild tiefer, nächtlicher, weltentfernter Einsamkeit eingefügt. Das ganze Bild ist der Darstellung des unterirdischen Tempels mit den vier Königen im „Märchen" nahe verwandt. Auch die eintönigen Wechselreden, die das tiefe Schweigen mehr hervorheben als unterbrechen, sind dort und hier ähnlich. Im Märchen: „Warum kommst du, da wir Licht haben?" — „Ihr wisst, dass ich das Dunkle nicht erleuchten darf." — „Endigt sich mein Reich?" — „Spät oder nie." — „Wann werde ich aufstehen?" „Bald." In der Zauberflöte: „Bruder wachst du?" — „Ich höre." — „Sind wir allein?" — „Wer weiss." — „Wird es Tag?" - „Vielleicht ja." -- „Kommt die Nacht?" — „Sie ist da." — „Die Zeit vergeht." — „Aber wie?" — „Schlägt die Stunde wohl?" — „Uns nie." Gemeinsam ist beiden Dichtungen auch, dass der Sarg seiner Schwere entkleidet ist, damit das unschöne Bild schwer belasteter Träger vermieden wird. Das Märchen ist 1795 entstanden, und der Zauberflöte zweiter Teil ist am Ende desselben Jahres entworfen.

So weit wäre nun alles in Ordnung. Bei wiederholtem Lesen des Fragments hatte ich über seine Entstehung nie etwas anderes gedacht, als dass Goethe in seinen eifrigen, leider von keinem praktischen Erfolge begleiteten Bemühungen um die deutsche Oper den Plan fasste, die bei aller Unzulänglichkeit der Ausführung doch so anziehenden Gestalten der Zauberflöte in einer würdigen Weise zur Darstellung zu bringen. Und das ist auch gewiss die eine Seite der Frage. Nun schreibt aber Knebel an Böttiger am 8. Dezember 1800: „Goethe hat in seinem zweiten Teil der Zauberflöte feine und stechende Hieroglyphen gemalt." (Böttiger, litterarische Zustände und Zeitgenossen II, 226). v. Biedermann (Goethe-Forschungen, 1879, S. 145 ff.) nimmt an, dass Knebel damit auf den maurerischen Inhalt deutet. Aber das wäre doch nicht stechend, denn das Freimaurerwesen hat in Goethe's Dichtung, soweit überhaupt, einen durchaus würdigen Ausdruck gefunden. Auch die auf der Hand

liegende satirische Schilderung des leeren Höflingstreibens in der Scene „Vorsaal im Palast“ kann nicht gemeint sein, denn das sind keine Hieroglyphen. Das Zeugnis Knebel's zu vernachlässigen geht durchaus nicht an; er ist ein ruhiger, zuverlässiger Beobachter und gerade in den in Betracht kommenden Jahren mit Goethe in ununterbrochenem Verkehr. Er hatte von der Dichtung vor ihrer Veröffentlichung (1802) Kenntnis genommen; vermutlich hatte er sie von Goethe persönlich erhalten, denn in ihrem Briefwechsel ist sie unter den litterarischen Sendungen, mit denen Goethe ihn zu versorgen pflegte, nicht erwähnt. Ob ihm Goethe bei dieser Gelegenheit durch eine Andeutung das Verständnis der stechenden Hieroglyphen ermöglichte, oder ob eigene Beobachtung ihn dazu führte, weiss ich nicht zu sagen.

Für uns ergiebt sich aus Knebel's Aeusserung das Recht und die Pflicht, die Entstehung der Dichtung noch von einer anderen Seite zu untersuchen.

Goethe's Dichtung schliesst sich eng und lückenlos an die Gieseke-Schikaneder'sche Zauberflöte an. Tamino und Pamina sind ein glückliches Paar; der Hass und die Wut der Königin der Nacht sind noch ungestillt; sie richten sich aber bei Goethe weniger gegen Sarastro als gegen Tamino und Pamina. Die feindlichen Unternehmungen der Königin gegen das Glück des jungen Paares und deren Abwehr machen den Inhalt von Goethe's Dichtung aus. Diese Abweichung vom ersten Teil ist nicht zufällig; in ihr finden wir das gesuchte persönliche Moment der Dichtung.

Es handelt sich also um die Darstellung einer Frau, die ein glückliches junges Paar mit ihrem unversöhnlichen Hasse verfolgt. Der Zauberflöte zweiter Teil ist zu Ende 1795 begonnen. In demselben Jahre zirkulierte in den Weimarer Kreisen Frau von Stein's zu Ende 1794 gedichtete Dido, in der sie selbst als Elissa, Goethe oder vielmehr sein Zerrbild als der Dichter Ogon erscheint. „Elissa: Einmal betrog ich mich in dir, jetzt aber sehe ich allzugut, ohngeacht des schönen Kamm-

strichs deiner Haare und deiner wohlgeformten Schuhe, dennoch die Bockshörnerchen, Hüfchen und dergleichen Attribute des Waldbewohners und diesen ist kein Gelübde heilig. Ogon: Diese falschen Vorstellungen kommen von einem dir ungesunden Trank her, den ich dir immer verwies.“ (Vgl. Goethe an Frau von Stein 1. Juni 1789: „Unglücklicher Weise hast du schon lange meinen Rat in Absicht des Caffees verachtet.“) Die vielen kleinen Züge ihres Hasses, mit dem sie in diesen Jahren Goethe und Christiane verfolgte (sie nennt in ihren Briefen Christiane u. a. Goethe's Hausmamsell, Füchsin, Kammerjungfer) sind bei Düntzer, Charlotte von Stein nachzulesen. Goethe stellt sie nun zur „stillen und unverfänglichen Rache“, wie er bei einer anderen Gelegenheit sagt, als Königin der Nacht dar, „die tiefen Schmerz in ihrem Busen trägt.“ Er hat dabei ihren Empfindungen eine Grösse geliehen, die ihnen in Wirklichkeit nicht eigen war.

Der Zauberflöte zweiter Teil hängt noch von einer anderen Seite mit Goethe's Schicksalen zusammen. Mit innigen Worten sind die Empfindungen der Eltern dargestellt, denen das neugeborene Kind sogleich wieder entrissen wird.

Tamino. Wenn dem Vater, aus der Wiege,
Zart und frisch der Knabe lächelt,
Und die vielgeliebten Züge
Holde Morgenluft umfächelt,
Ja dem Schicksal dieser Gabe
Dankt er mehr als alle Habe:
Ach es lebt, es wird geliebt
Bis es Liebe wieder giebt . . .

Ach! ein grauser Donnerschlag
Hüllt in Nacht die Freudenscene.
Und was mir das Schicksal gab
Deckt so früh ein goldnes Grab . . .

O sagt! wie trägt Pamina das Geschick?
Eine Dame. Es fehlen ihr der Götter schönste Gaben,
Sie seufzt nach dir, sie jammert um den Knaben.

Im November 1795 war Goethe ein Kind gestorben,

das nur eine Reihe von Tagen gelebt hatte. Am 24. Januar 1796 erwähnt er in einem Briefe an Paul Wranitzki zuerst den Plan der Zauberflöte.

Hören wir nun noch Charlotte von Stein's Empfindungen bei dem Tode von Goethe's Kind: „Er hat wieder ein Faulconbridgen taufen lassen und es ist gestern wieder gestorben“, so haben wir die menschlichen Verhältnisse, aus denen der Zauberflöte zweiter Teil erwachsen ist.

Am 28. August 1795 schrieb Frau von Stein an Charlotte Schiller: „anderen gesunden und lebhaften Menschen kommen wir gewiss langweilig vor, denn man kann uns gar nicht dramatisieren, mich besonders gar nicht.“ Sie hatte Unrecht. Bald danach widerfuhr ihr dieses Schicksal.

Schillers Totenfeier.

In der Weimarer Ausgabe werden der Epilog zu Schillers Glocke (16, 163 ff.) und „Schillers Totenfeier“ (16, 561 ff.) als zwei von einander ganz unabhängige Dichtungen behandelt. Ich glaube vielmehr nachweisen zu können, dass der Epilog der einzige ausgeführte Teil des Planes zu Schiller's Totenfeier ist.

Schon am 1. Juni 1805 spricht Goethe an Cotta auf dessen Anfrage seine Bereitwilligkeit aus, Schiller ein Trauerdenkmal auf dem deutschen Theater zu setzen und wendet sich am selben Tage an Zelter mit einer Anfrage wegen dazu geeigneter Musikstücke. Am 19. Juni stellt er ihm baldige Uebersendung des Schemas in Aussicht und lädt ihn am 22. Juli zur persönlichen Besprechung nach Lauchstädt ein. Am 4. August schreibt er ihm, dass er die Glocke dramatisch vorstellt und bittet dazu um eine Symphonie, einen Chorgesang zu den Worten „Betet einen frommen Spruch“ und eine Fuge für die Worte „Vivos voco. Mortuos plango. Fulgura frango.“ Am 10. August traf Zelter in Lauchstädt ein, und am 11. (nach Düntzer 10.) August wurde die Glocke aufgeführt. Am 12. Oktober mahnt er den inzwischen nach Berlin heimgekehrten Zelter wegen der Musik. Am 5. Januar 1806 hören wir (Brief an F. A. Wolf): „Meine schönen Lauchstädter Vorsätze sind freylich sehr ins Stocken und Stecken geraten, woran der musicalische Freund wohl die grösste Schuld hat. Ich habe die Glocke hier noch nicht einmal aufgeführt, geschweige jenes Besprochene. Vielleicht gelingt es für Lauchstädt: denn es ist wohl billig, das Andenken eines solchen Freundes mehr als einmal zu feyern.“ Und an Zelter schreibt er am selben Tage: „Leider vermuthete ich gleich, als ich so lange nichts von Ihnen vernahm,

und das Zugesagte aussenblieb, dass Sie sich diesen Winter nicht wohl befinden müssten."

Was wir von dem Schema besitzen, befindet sich auf drei Handschriften des Weimarer Goethe-Archivs und einem im Besitz des Geh. Justizrats Lessing befindlichen, von Zelter 1808 dem Stadtrat Friedländer geschenkten Blatte. Sie werden im Folgenden als H_{1-4} bezeichnet. H_1, H_2 und H_3 sind mit derselben Bezifferung in der Weimarer Ausgabe (16, 562 ff.), H_4 ist von Suphan (Deutsche Rundschau, November 1894) veröffentlicht worden.

Dem Versuche, Goethes Plan aufzubauen, lege ich H_2 und H_3 zu Grunde. Ueber ihr Verhältnis zu H_1 und H_4 spreche ich später.

Wir haben in H_2 und H_3 je ein durch die ganze Dichtung reichendes Gesamtschema. Diese beiden unter sich übereinstimmenden Skizzen stelle ich hier neben einander. Ausserdem hat H_3 noch ein genaueres Schema der Einzelausführung, dessen Angaben in Cursivdruck in die unten folgende Darlegung aufgenommen sind. Die Ueberschriften der einzelnen Seiten dieses genaueren Schemas habe ich in die dritte Columne gestellt.

H_2		H_3	
1. *Chöre*	I	*Jünglinge* *Jungfrauen* *Männer* *Greise.*	*Eingangschöre.*
2. *Thanatos*	II	*Tod* *Schlaf*	*Tod und Schlaf.*
3. *Gattinn*		*Gattinn*	*Gattin und junges Chor.*
4. *Freund*		*Freund*	*Freund und älteres Chor.*
5. *Deutschland*		*Deutschland*	*Deutschland. Vaterland.*
6. *Weish.*		*Weisheit*	*Weisheit.*
7. *Poesie* *Poesie allein*		*Dichtung*	*Dichtung.*
8. *Chöre*	III		*Nänie.*
9. *Vaterl.*		*Vaterland*	*Vaterland.*
10. *Chöre*	IV		*Magnificat.*

Die Träger der Eingangschöre, mit denen die Feier

beginnt, sind Gestalten aus Schillers Poesiewelt. Wir sehen sie beim Aufgehen des Vorhangs zum Teil in schönem Gesamtbilde gruppiert; zum grösseren Teil betreten sie wohl erst nach einander in würdigem Aufzuge die Bühne. „Jünglinge, Jungfrauen, Männer, Greise".

Das ist nun im Entwurf[1]) weiter ausgeführt.

Jünglinge zur Idee erhoben.
Bergbewohner aus Tell. Ackerleute.
Studirende Seine durchgewachten Nächte
Haben unsern Tag gehellt.
Soldaten die jüngern aus W(allensteins) Lager.
Mädgen, ihrer Würde bewusst.
Thekla. Bertha.
Frauen.
Frau des Staufachers. Tells.
Männer.
Handwerker aus der Glocke.
Krieger, zum höchsten Punkte des Muths erhoben.
Haide,[2]) Sylbenmaas wohlauf Kameraden.
Greise, die freudig in das kommende Jahrhundert hineinschauen.
Gesetzgeber
Attinghausen.

„Jünglinge zur Idee erhoben." Schillers Menschen wissen alle von sich, sie erheben sich zur Idee ihrer selbst und sprechen sie aus. Die Bergbewohner im Tell, die Handwerker aus der Glocke durch ihren Sprecher, den Meister, die Soldaten aus Wallensteins Lager — sie alle geben uns in diesen Dichtungen in edler Sprache ein fertiges Bild ihrer selbst, ihres Typus, und ebenso die ihrer Würde bewussten Mädchen, die zum höchsten Punkte des Muts erhobenen Krieger und prophetischen Greise. Goethe bezeichnet hier scharf

---

[1]) Durch einige Umstellungen habe ich diese Partie des Entwurfs, deren zweite Hälfte eine ergänzende Wiederholung der ersten darstellt, zu einem übersichtlichen Ganzen zusammengezogen.

[2]) Schauspieler in Weimar.

die Eigenart von Schillers Gestaltenbildung. Im Kreise der Mädchen wäre das rein Typische am wenigsten erfreulich gewesen; deshalb lässt Goethe die wohlbekannten Gestalten von Thekla, Bertha, Gertrud Stauffacher und Hedwig Tell erscheinen. „Greise, die freudig in das kommende Jahrhundert schauen.“ Der hohe, unablässig auf Vervollkommnung drängende Optimismus Schillers hätte hier, vielleicht auch unter Hinblick auf die Umwälzungen des europäischen Zustandes, Ausdruck gefunden.

Diese Gesamtgruppen stellen sich in gesungenen Chören dar. Das zeigt die Notiz „Silbenmaass: Wohlauf Kameraden.“ Für die Einzelgestalten war wohl Deklamation in Aussicht genommen. Wie sie sich etwa zur Darstellung bringen sollten, sehen wir im Maskenzug von 1818, wo Turandot, Tell, Wallenstein, die Braut von Messina erscheinen.

Ausserhalb des Rahmens von Schillers Gestaltenwelt steht nur der Chor der Studierenden; sie sollten Zeugen seiner Wirksamkeit als Universitätslehrer und Haupt des geistigen Lebens in Jena vorstellen. Die Jenaer Studenten waren ja eifrige Besucher des Theaters in Weimar. Zwei Verse aus dem Studentenchor hat Goethe schon im Schema skizziert.

Seine durchgewachten Nächte
Haben unsern Tag gehellt.

Die edlen Worte sprechen in bedeutender Antithese aus, wie Schiller sein Lebenswerk durch die Macht hohen Willens einem siechen Körper abrang. Von den schlaflosen Nächten Schillers erzählt der Briefwechsel, z. B. Goethe an Schiller 22. Juni 1797, Schiller an Goethe 30. Juni 1797. Vgl. auch Ausg. letzter Hand 45, 19.

So haben wir die reiche Gestaltenwelt Schillers überschaut. Inmitten dieses bunten Bildes gewahren wir jetzt zwei bisher übersehene stille Gäste — Thanatos und Hypnos, den Tod und den Schlaf. In Dichtung und Wahrheit (27, 165) sagt Goethe von Lessing: „Am

meisten entzückte uns die Schönheit jenes Gedankens, dass die Alten den Tod als den Bruder des Schlafs anerkannt, und beide, wie es Menächmen geziemt, zum Verwechseln gleich gebildet .... Die Herrlichkeit solcher Haupt- und Grundbegriffe erscheint nur dem Gemüt, auf welches sie ihre unendliche Wirksamkeit ausüben, erscheint nur der Zeit, in welcher sie ersehnt, im rechten Augenblicke hervortreten. Da beschäftigen sich die, welchen mit solcher Nahrung gedient ist, liebevoll ganze Epochen ihres Lebens damit". Solche fortgesetzte liebevolle Beschäftigung hat den von Lessing gelegten Keim in Goethe's Seele zur poetischen Frucht reifen lassen. Thanatos und Hypnos erscheinen hier als ähnliche Brüder, der eine ernst, der andere lieblich — auf der Bühne ein Bild von überwältigender Schönheit. Die Worte des Pfarrers in Hermann und Dorothea:

> Des Todes rührendes Bild steht
> Nicht als Schrecken dem Weisen und nicht als Ende dem Frommen —

hier gelangen sie zur sichtbaren Darstellung. Aus den wenigen Worten des Entwurfs:

Spricht Tod[1])
„ *Jüngling*
„ *Mädchen*
„ *Mann*
„ *Greis*
„ *Tod*

klingen alte Volkstöne und Totentanzmelodien heraus. Die unzerstörbare Wirkung, die diesen poetischen Bildern innewohnt, hätte Goethe in der Zwiesprache des Todes mit den aus Schillers Gestaltenwelt hier ausgewählten Menschentypen in noch edleren, kunstgemässeren Formen hervorgerufen. Jetzt können wir das nur ahnen. Allen-

[1]) Der Tod erscheint in der Weltlitteratur öfter als dramatische, redende Person, z. B. in Savitri aus Mahabharata, in Euripides' Alkestis, Calderons Festmahl des Belsazar und Wilbrandts Meister von Palmyra.

falls kann Claudius' Gedicht „Der Tod und das Mädchen" eine Vorstellung davon geben.

Nach dem Greise spricht wieder Thanatos.

Tod
antwortet ihm
sendet den Schlaf weg.

Hypnos ist im Entwurf nicht ausdrücklich als redend eingeführt, aber er sollte wohl auch sprechen. Thanatos mochte ihm dann vielleicht vorhalten, wie oft er ungütig ausgeblieben sei, wenn Schiller ihn rief. Die Wegsendung des Schlafs giebt nun hier den Vorgängen ihre Färbung: Thanatos bleibt als Beherrscher der Situation zurück.

Wir haben den Tod mild, ernst, nicht zu erbitten, allen Lebensaltern und Geschlechtern gegenüber gesehen; nun sind wir vorbereitet, die Töne des Schmerzes und der Weihe um den einen hohen Mann zu hören. Es erscheinen: *Gattin und junges Chor.*[1]) Schiller hinterliess vier Kinder. Heinrich Voss erzählt: „Als sein Bewusstsein zurückkehrte, liess er sich sein jüngstes Kind bringen. Er wandte sich mit dem Kopfe um, nach dem Kinde zu, fasste es an der Hand und sah ihm mit unaussprechlicher Wehmut ins Gesicht . . . . Dann fing er bitterlich an zu weinen und steckte den Kopf ins Kissen und winkte, dass man das Kind wegbringen möchte." Der Entwurf sagt: *Sich und die Kinder darstellend. Ist genug gesagt.*

Dazu noch einige Skizzen:

Alles ist das Werk des Gatten
Was von Leben uns umgiebt.

Hülflosigkeit.

---

[1]) Einen Nachklang dieser Intention, wie überhaupt des Planes für Schillers Totenfeier, haben wir in dem Requiem für den Fürsten von Ligne (16, 385). Dort erscheinen klagend Vater und Mutter, Geschwister und Verwandte.

Soll ich ihm nicht das mehr leisten.

Θ — die eigenartig ernste Abkürzung für *Θάνατος* im Entwurf — erwidert der Witwe und den Waisen:

Das Gute, was man Liebenden erzeigt,
Belohnet sich in dieser ernsten Stunde.

In ihrem Schmerz konnte Charlotte Schiller in dem Bewusstsein Trost finden, ihren Anteil zu haben daran, dass Schiller in dem langen Kampfe mit *Θάνατος* sich von jedem schmerzlichen Schlage, mit dem der Gegner ihn traf, immer wieder zu neuen Lebensthaten aufraffte. Das hatte er Dreien zu danken: Der eigenen hohen Seele, der Gattin und dem Freunde.

Die Frau und die Kinder treten still bei Seite, und wir schauen den, der am 9. Mai nächst Charlotte Schiller den schwersten Verlust erlitten hatte. *Freund und älteres Chor.* Unter dem älteren Chor dürfen wir Karl August, die Herzoginnen Luise und Amalie und Körner denken.

Wer reicht mir die Hand beim versinken ins Reale,
Wer giebt so hohe Gabe,
Wer nimmt so freundlich an, was ich zu geben habe.

Das sind die Grundlinien für eine poetische Darstellung dieses einzigen Bundes. Und nun hören wir, was *Θάνατος* dem Klagenden zu sagen hat:

Der traure, der den Lebenstag versäumt.

Hast Du versäumt
verträumt
Launisch gemieden
Kamst Du aber dem regen
Thätig entgegen,
Widerstrebtest Du nicht seinem Zug
Lähmtest Du nicht seinen Flug
Durch Willkühr und Laune
So dancke Dir selbst für Dein Glück
Es ist vorüber es kommt nicht zurück.

Es ist wie einer der von Michel Angelo im Groben behauenen Blöcke. Die Züge des Antlitzes sehen uns noch wie verträumt und verschlafen an, die Augen blicken noch nicht, aber wir sehen das Grosse nach Entstehung ringen und finden darin einen hohen, eigenartigen Genuss.

Wer hatte die Schuld auf sich geladen, dem Zuge Schillers zu widerstreben, ihn launisch zu meiden? Wilhelm und Friedrich Schlegel. Auf sie deuten auch die Worte des Epilogs zu Schillers Glocke, den wir weiterhin als einen Teil unserer Dichtung erkennen werden:

> Auch manche Geister, die mit ihm gerungen,
> Sein gross Verdienst unwillig anerkannt,
> Sie fühlen sich von seiner Kraft durchdrungen . . .

Und nun tönen

Klagen.
im abwechselnden Chor.

Welche Töne Goethe für die Wechselklage der Freunde, der Gattin, der Kinder gefunden hätte, lässt sich kaum ahnen.

Die Klage der Einzelnen verhallt, und es kommt die Gesamtheit zu Wort:

Deutschland
Vaterland
Dünkt sich höher als die einzelnen.

Wer das jetzt liest, stutzt über die beinahe unerträgliche Selbstverständlichkeit des Gedankens. So sehr hat in den 97 Jahren, seit diese Worte geschrieben wurden, das Verhältnis des Einzelnen zur Gesamtheit sich geändert, so sehr hat sich der Wert des Ganzen erhöht und der der Individuen verringert. „Deutschland, Vaterland“ wendet sich also, da sein Wort mehr Gewicht hat als das der Einzelnen, an Thanatos und spricht aus, was Schiller war.

Lob des Emporstrebens
Werth vieler
Werth der einzelnen
Vorsprache.

Zur Erläuterung dient Nat. Tochter I 5:

> Wenn dir die Menge, gutes edles Kind,
> Bedeutend scheinen mag: so tadl' ich's nicht;
> Sie ist bedeutend, mehr noch aber sind's
> Die Wenigen, geschaffen dieser Menge
> Durch Wirken, Bilden, Herrschen vorzustehn.

Es sollte also hier die Bedeutung der wenigen Emporstrebenden, der „einzelnen" im Verhältnis zur breiten Masse, zu den „vielen" vom Standpunkt der Gesamtheit aus zur Sprache kommen. Die Gesamtheit besteht nur durch die Vielen, die den Acker bauen, die Häuser mauern und die Schlachten schlagen; aber eine solche breite Existenz wäre unerträglich anzuschauen, namentlich, da sie den Vielen erfahrungsgemäss nicht einmal das ihnen mögliche Glück gewährt, sondern sich unter einer Fülle von einzelnem Jammer und Elend vollzieht, wenn sie nicht gleichzeitig als Unterbau diente, der es den Wenigen ermöglicht, als Künstler das Schöne, als Forscher das Wahre, als schöne und edle Frauen ein Bild harmonischer Menschenart darzustellen. So haben die Strumpfwirker von Apolda am Faust und Wallenstein mitgewirkt. Die Worte des Vaterlands klingen in eine „Vorsprache" aus, eine Fürsprache um Schillers Erhaltung. Wie das in Goethe's Tönen etwa klingen konnte, davon giebt uns: „Was wir bringen. Fortsetzung" eine Vorstellung. Dort thun Merkur und Lachesis die Fürsprache bei Atropos um Reil's Leben:

Lachesis. Halt ein! Halt, unerbittlich Strenge,
Wenn je Erbarmen deine Brust belebt;
Dies Leben ist kein Leben aus der Menge,
Das kein Verdienst und kein Talent erhebt —
Merkur. Wie es in ewig wechselndem Gedränge
Ein Tag gebiert, ein anderer begräbt . . . .
Lachesis. Schon sind der Opfer dir zu viel gefallen;
Das Theuerste sie haben's hingegeben.

Lass es genug sein! und vor allen
Den Lebenswürdigsten, o lass ihn leben!

Und wie hier Atropos erwidert:

Unfrei vollführ' ich nur ein strenges Muss.

so sagt Thanatos im Entwurf:

Soll ich deshalb die strengen Schlüsse mildern?

Die ganze Situation, die Fürsprache, die Antwort von Thanatos-Atropos, das Motiv von den Vielen und den Einzelnen — alles ist dort und hier so ähnlich, dass augenscheinlich wird: die in Schillers Totenfeier nicht zur Ausführung gelangte poetische Conception ist dort wieder aufgelebt. Wir werden weiterhin noch eine andere enge Beziehung zwischen den beiden Dichtungen finden.

Auf die Fürsprache erwidert »*Th*« — die Abkürzung wirkt immer merkwürdig ergreifend —

Ungleichheit des Geschicks nicht ungerecht
wegen gleichheit des nothwendigen

Die Grossen und die Kleinen, die Einzelnen und die Vielen — im Notwendigen finden sie sich zusammen; Hypnos geleitet sie durchs Leben und Thanatos führt sie hinaus.

Thanatos, der milde, gütige, sollte hier auch schärfere Töne anschlagen.

Von deinen Schildern darf das Rad allein
Es darf allein der Rautenkranz sich zeigen

– – – – – – –

Den Pfauenschweif von allen deinen Bildern
Soll ich deshalb die strengen Schlüsse mildern [1])

---

[1]) Dieser Vers enthält nach Suphans überzeugender Beobachtung eine Reminiscenz an Lessings „Wie die Alten den Tod gebildet“. Dort heisst es: „Das Besondere der Gaditaner war nur dieses, dass sie die Gottheit des Todes für erbittlich hielten, dass sie glaubten, . . . seine Strenge mildern, seinen Schluss verzögern zu können“. Auf dieser Lessingstelle beruht die Conception der ganzen Anlage von Schillers Totenfeier: Zwiesprache des Todes zuerst mit den Menschentypen im allgemeinen, dann vergebliche Auflehung des Thanatos durch Alle, die an Schiller Anteil nehmen.

es kann von deinen Schildern
Das Rad allein, allein der Rautenkranz

— — ———

Zwey Sterne

— ——— ——

Indess der ganze Himmel sich
Theilnahmlos

Um das zu verstehen, hören wir, was Goethe am 19. Juni 1805 an Zelter schreibt: „Das Frankfurter Absurdum lege ich bei. Man setzt in die Zeitung, er sei nicht reich gestorben, habe vier Kinder hinterlassen und gewährt dem lieben Publikum einen freien Eintritt zu einer Totenfeier! Pfaffen und Mönche wissen die Totenfeier ihrer Heiligen besser zum Vorteil der Lebenden zu benutzen. Das tiefe Gefühl des Verlustes gehört den Freunden als ein Vorrecht. Die Herren Frankfurter, die sonst nichts als das Geld zu schätzen wissen, hätten besser gethan, ihren Anteil realiter auszudrucken, da sie, unter uns gesagt, dem lebenden Trefflichen, der es sich sauer genug werden liess, niemals ein Manuskript honoriert haben, sondern immer warteten, bis sie das gedruckte Stück für 12 gr. haben konnten." Und Zelter schreibt am 27. Oktober 1808 über unsere Dichtung an David Friedländer: „Das Vaterland, welches (beiher gesagt,) in dem Stück eine grosse breite Figur geben sollte, kam endlich dahin, wo es eben ist; es musste bonis cediren und von Katz' und Hunden fressen sehen, was es seinen Helden und seinen Weisen nicht hatte gönnen wollen." Das sind die Stimmungen, aus denen unsere Verse erwachsen sind. Nur der Rautenkranz (Sachsen-Karl August) und das Rad [1]) (Mainz-Dalberg) haben Deutschlands geistiger Kultur gegenüber keine Schuld auf sich geladen; diese „zwey Sterne" glänzen, „indess der ganze Himmel sich teilnahmlos" zeigte. Suphan meint mit Recht, dass hier

[1]) Werke 45, 173: „anstatt dass, wie der Kurfürst von Mainz das Rad, ein französischer Autor die sieben Tagewerke des du Bartas irgend symbolisiert im Wappen führen sollte."

der Herzog von Augustenburg eine Stelle verdient hätte.

Nun gelangen Weisheit und Poesie zu Wort, um auszusprechen, was sie an Schiller verlieren. Um uns diese Gestalten in ihrer sinnlichen Erscheinung vor die Seele zu führen, brauchen wir nur, wie Goethe es gewiss gethan hat, uns der Darstellung Rafaels zu erinnern. Von den Worten der Philosophie ist nichts, von denen der Poesie nur zwei Zeilen ausgeführt:

Von tausend Lippen fliesst die Weisheit hier,
Mein Wort kann ich nur wenigen vertrauen.

Auf eine nicht näher angegebene Weise bleibt die Poesie allein auf der Bühne zurück.

Dichtung allein.

Gewiss sollten die bisher zu Wort Gekommenen nicht einfach, nachdem sie ihr Sprüchlein gesagt, die Bühne verlassen, was bei jeder Art der Ausführung unschön gewesen wäre, sondern sie hätten sich mit den von Anfang an auf der Bühne vorhandenen Chören der Jünglinge, Mädchen, Männer und Greise zu einem schönen Gesamtbilde vereinigt. Unter weihevollen Klängen der Musik konnte dann ein Wolkenschleier langsam herabwallen und die als letzte Sprecherin am weitesten vorn stehende Gestalt der Poesie von den anderen abtrennen, so dass sie allein zurückblieb. Was sie allein noch aussprechen sollte, ist nicht überliefert, aber leicht zu erraten. Ihr hat der Heimgegangene sich geweiht und sie allein hat das Vermögen, die letzten höchsten Worte der Weihe zu finden, die einzelnen Schmerzen in ein allgemeines Glück aufzulösen, wie Goethe im „Märchen“ sagt.

Von der Trauer der Einzelnen und des Vaterlandes sind wir zur Auflösung des Schmerzes in weihevolle Verklärung aufgestiegen; auf einer höheren Stufe, auf der das Einzelne verschwindet und nur die grossen Züge leuchtend erscheinen, machen wir nun denselben Gang noch einmal. *Nänie, Vaterland, Magnificat* heissen die

drei letzten Nummern. Die Nänie hätte Goethe vielleicht mit bewussten Anklängen an Schillers gleichnamiges Gedicht ausgeführt.

> Auch das Schöne muss sterben! Das Menschen und Götter bezwinget
> Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus ....
> Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.
> Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
> Dass das Schöne vergeht, dass das Vollkommene stirbt.
> Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten, ist herrlich,
> Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.

Und nun erscheint das Vaterland noch einmal, und doch als ein anderes. Jetzt spricht nicht mehr das wirkliche politische Deutschland mit seiner endlosen Reihe von Wappenschildern, das Deutschland, in dem Schiller zu Zeiten nicht weit vom Verhungern war, sondern jenes ideale Deutschland, das so lange die einzige wahre Heimat der Deutschen vorstellte und noch jetzt die beste Zuflucht für den ist, dem es im Wappenschilderdeutschland zu enge wird. Was dieses Deutschland spricht? Den Epilog zu Schillers Glocke! Die erste, zweite und zehnte Strophe sind der Glockenaufführung angepasst, an die das Gedicht später angeschlossen wurde, die zwölfte Strophe ist 1810, die sechste und dreizehnte 1815 hinzugedichtet, aber in seinem Hauptteil haben wir an diesem Epilog das einzige ausgeführte Stück unserer Dichtung. Das wird weiterhin noch näher nachzuweisen sein. Goethe hat sich hier in der prachtvollen, lauten Betonung des Ideellen bewusst an die Art Schillers angeschlossen, z. B.:

> Indessen schritt sein Geist gewaltig fort
> In's Ewige, des Wahren, Guten Schönen.
> Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine,
> Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.

> Damit das Gute wirke, wachse fromme,
> Damit der Tag dem Edlen endlich komme.

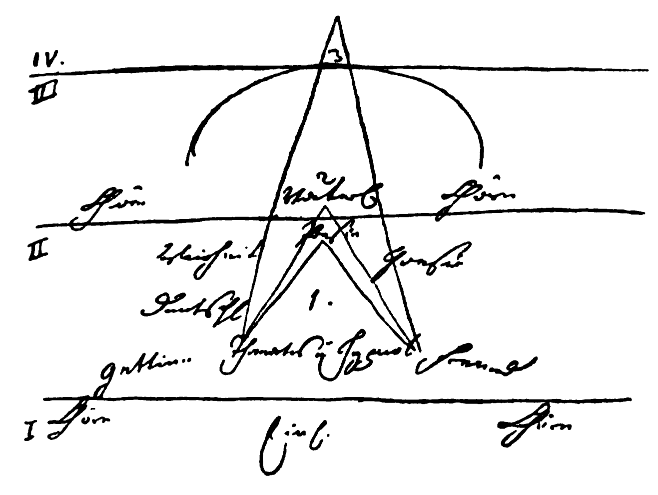
Noch einmal also fasst der Klaggesang in gewaltigen Tönen alle einzelnen Schmerzen zusammen, noch einmal ertönt der Segen des Vaterlandes über seinen

heimgegangenen Sohn und dann braust im Magnificat alles zusammen, was aus der Betrachtung des vollendeten Heroenlebens aufquillt: Dank, Jubel, Rührung, Seligkeit, Ahnung des Unendlichen.

Ein solches Magnificat hat Goethe am Schluss des zweiten Teils Faust zur Erscheinung gebracht — hier hätte er dieselbe Aufgabe ohne Anlehnung an kirchliche Vorstellungen durchgeführt.

Wer in Goethe's Briefen an Kayser, Reichardt und Zelter mit Erstaunen sieht, wie ernst es ihm um die deutsche Oper war, der spricht unwillkürlich das Wort Mozart aus, und so stellt sich hier der Name Beethoven und die Erinnerung an die neunte Symphonie ein. Hinter den herrlichen Gaben, die uns die deutsche Dichtung und Musik dargebracht haben, ahnen wir Kunstwerke, die aus ihrer Vereinigung hätten entstehen können.

Wie körperlich vor Goethe's innerem Auge die Erscheinung unserer Dichtung dastand, das zeigt uns die Darstellung ihres Aufbaus, von Goethe's Hand auf dem Quartblatt H_2 entworfen.



Der Aufbau der Dichtung reicht durch vier Höhenstufen. Die römischen Nummern unserer Zeichnung ent-

sprechen denen des Schemas H_2 (S. 319), das also zur Deutung zu vergleichen ist. Die Höhenstufe I wird von den Einleitungschören der Gestalten aus Schillers Poesiewelt eingenommen. Auf diesem Untergrund erhebt sich in drei einander überhöhenden Dreiecken oder Pyramiden die Dichtung, auf der Basis des für alle gleichen Notwendigen aufgebaut, auf Thanatos und Hypnos. Die erste Pyramide füllt die zweite Höhenlage. In ihr kommt Schmerz und Trost derer, denen Schiller entrissen ist, zur Erscheinung: Gattin, Freund, Deutschland, Weisheit, Poesie. Dass der Freund und die Poesie die eine Seite des Dreiecks einnehmen, ist nicht zufällig. Dieser Teil der Totenfeier gipfelt in den weihevollen Worten der allein zurückgebliebenen Poesie. Der nächsthöhere Standpunkt in der dritten Höhenlage wird durch den Epilog des Vaterlandes gewonnen, zusammen mit den Chören des Trauergesangs. Der runde Bogen führt die Chöre bis zur Grenze der dritten und vierten Höhenlage und bedeutet, dass diese ganze Schicht mit dem Empfindungsgehalt der Chöre übereinkommt. Hier finden wir auch die sichtbare Bestätigung der oben ausgesprochenen Ansicht, dass das Vaterland auf dieser Höhe der Dichtung nicht mehr das irdische politische Deutschland bedeutet, sondern das ideale Deutschland, in welchem Schiller und Goethe als Fürsten ihres hohen Amtes walten. In die höchste menschlichem Empfinden zugängliche Höhe steigt die dritte Pyramide, die beiden ersten in sich fassend, mit der Spitze in die vierte Höhenlage reichend, in der sich nichts weiter befindet. Diese Spitze ist das Magnificat.

Die Worte der allein zurückbleibenden Poesie, der Epilog des Vaterlandes und das Magnificat als die drei Pyramidenspitzen entsprechen einander und bringen in stufenweiser Erhöhung den Empfindungsgehalt ihrer Schicht zum Ausdruck.

Goethe hat in der Zeichnung eine Anschauung sinnlich dargestellt, die er im Briefe an Kayser vom 23. Januar 1786 so ausdrückt: „Die Farbengebung bleibt dem

Componisten. Es ist wahr, er kann in die Breite nicht ausweichen, aber die Höhe bleibt ihm bis in den dritten Himmel".

Die kleine Zeichnung gewährt einen wundervollen Einblick, wie in einem Dichtergeist ineinanderfliesst, was uns getrennt und unvereinbar erscheint, wie Dichtung und Musik in körperlichen Verhältnissen angeschaut werden können.

Aus dem erhaltenen Schema hat sich uns das Gebilde einer vollständigen herrlichen Dichtung aufgebaut. Warum ist sie nicht zu Stande gekommen? Ausser den allgemeinen Gründen, welche die übergrosse Fülle von Ansätzen und Fragmenten in Goethe's Werken erklären müssen — der Reichtum des Blütenansatzes hat die Fruchtbildung gestört — sind wohl hauptsächlich die schön angelegten Scenen mit der Gattin und dem Freunde verantwortlich zu machen. Das war auf der Bühne nicht darzustellen. Sollten Schauspieler als Charlotte Schiller und Wolfgang Goethe erscheinen? So unterblieb die Ausführung. Wir aber wollen, statt die Trümmer ins Nichts hinüberzutragen, vielmehr aus ihnen nach Möglichkeit das schöne Ganze aufbauen und so an den heiligen Stunden teilnehmen, die Goethe dem Andenken des Freundes weihte. —

Von dieser leider unausführbaren Dichtung versuchte nun Goethe das Mögliche für eine wirkliche Aufführung zu retten. Einen Aenderungsversuch haben wir in der folgenden Skizze:

Todt und Schlaf
Todt
aufgehort
vom der (?) Verwandten
Lie(be)
der Freundschaft
dem Vaterl
der Weish
der Poesie.

Die Abweichungen fallen sofort in die Augen. Für Gattin heisst es hier Verwandte und Liebe, für Freund Freundschaft. Diesen Versuch gab Goethe sofort wieder auf, denn wie sollten Freundschaft und Liebe als Abstrakta auf der Bühne dargestellt werden? Die Skizze findet sich in der Handschrift H_1, die im Uebrigen eine viel eingreifendere Umformung des grossen Planes enthält. In dem schmerzlichen Gefühl seine edle Dichtung so zerstören zu müssen, wie wir es sogleich sehen werden, machte Goethe hier noch einen letzten Versuch, der Schwierigkeit des grossen Planes auszuweichen und die unerträgliche Darstellung von Wolfgang Goethe und Charlotte Schiller auf der Bühne zu vermeiden.

Es waren also eingreifendere Aenderungen nötig; die Gestalten der Gattin und des Freundes mussten ganz fortfallen. Deutschland, Weisheit und Dichtung hätten für sich ein farbloses allegorisches Bild gegeben, nachdem die menschlichen und ergreifenden Partien beseitigt waren. Sie fielen also auch, und in die grosse entstandene Lücke rückte die dramatische Aufführung von Schillers Glocke ein. Dieser Plan ist in H_1 und H_4 niedergelegt.

H_1 Vorderseite:	H_4
Symphonie	*Symphonie*
heitr. dunckl.	
Mimische Entreen	*Mimische Entreen*
Exposition	*Exposition*
Donnerschlag	*Donnerschlag*
Erscheinung	*Erscheinung*
Das Stück	*Das Stück*
Verwandlung in Ka.	*Verwandl. zum Katafalk*
Trauergesang	*Trauergesang*
Epilog	*Epilog des Vaterlands*
Verwandlung in Heitr.	*Verwandl. ins Heitere*
Gloria in excel(sis)	*Gloria in excelsis.*

Auf der Rückseite von H_1 ist der Anfang noch näher skizziert:

Symphonie
Chorgesang: Festliches Kom
darbringen
Chöre von verschiednem
Charakter
instrumental. mimisch.
Exposition.

Der Gang dieses neuen, die ideale Höhe des ersten nicht erreichenden, aber ausführbaren Entwurfs ist also:

Die Feier beginnt mit Zelters „Symphonie", wie man zu Goethes Zeit die Ouverture nannte (vgl. 16, 12; 16, 135; 49I, 261; Zelter an Goethe 21. Februar 1814). Die Worte „heitr. dunckl." deuten auf Schillers Verse:

> Ihm ruhen noch im Zeitenschosse
> Die schwarzen und die heitern Loose.

Die Symphonie bringt also die dunkle und heitere Seite der Menschenexistenz in Tönen zum Ausdruck. Auch von Schiller gilt ja das Wort:

> Alles geben die Götter, die unendlichen,
> Ihren Lieblingen ganz:
> Alle Freuden, die unendlichen,
> Alle Schmerzen, die unendlichen, ganz.

Nach diesem Präludium zu Schillers Erdenwallen hebt sich der Vorhang. Die singenden Chöre aus Schillers Gestaltenwelt ziehen auf die Bühne — „mimische Entreen". Wenn der Entwurf ausser diesem „festlichen Kommen" auch noch ein „Darbringen" erwähnt, so mag auf der Bühne ein Altar stehen, auf dem die einziehenden Gruppen Blumen und ähnliche symbolische Gaben niederlegen. Darauf „Exposition". Darunter werden Verse zu verstehen sein, die ein Bild von Schillers Erdenwallen entrollen und von einer idealen Figur, etwa der Muse, zu sprechen waren. In dieses dem Hörer lebhaft vorgeführte Bild des wirkenden Dichters fällt der Donnerschlag, seinen Tod bezeichnend. Was heisst aber „Erscheinung"? Das werden uns zwei

andere Dichtungen Goethes sagen. Im „Vorspiel zur Eröffnung des Weimarischen Theaters am 19. September 1807“ erscheint eine Flüchtende, die Schrecken des Krieges aussprechend. Ueber ihre Rede sind die scenischen Anweisungen verteilt: „Ganz ferner Donner, ferner Donner, näherer Donner, naher Donner“ und dann am Schluss: „Es schlägt ein. Zugleich erscheint ein Wunder- und Trostzeichen, der verehrten regierenden Herzogin Namenszug im Sternbilde.“ Und in „Was wir bringen. Fortsetzung“ weben die Parzen am Lebensfaden Reils:

Lachesis. Den Lebenswürdigsten, o lass ihn leben!
(Plötzlich Nacht.)

Atropos (den Faden im Moment abschneidend; im Tempel erscheint des Verewigten Namenszug in einem Sternenkranze).

Er lebt! lebt ewig in der Welt Gedächtniss . . .

In diesen beiden Dichtungen ist die hier nicht zur Ausführung gelangte Idee verwirklicht. Es sollte also unmittelbar nach dem Donnerschlage Schillers Namenszug im Sternenkranze erscheinen. Dann folgt „das Stück“. die dramatische Darstellung der Glocke. Ursprünglich ist die Glockenaufführung ein von „Schillers Totenfeier“ unabhängiges Unternehmen. Goethe an Zelter, 4. August 1805: „Ich stelle die Glocke Schillers dramatisch vor und ersuche Sie dazu um Ihren Beystand . . . Sodann hoffe ich, das andere Gedicht, wenigstens ein Schema, zu senden, das alsdann zum 10. November, zur Feyer des Geburtstags unseres Freundes, könnte gegeben werden“. Ebenso am 5. Januar 1806 an F. A. Wolf: „Ich habe die Glocke hier noch nicht einmal aufgeführt, geschweige jenes Besprochene.“ Bei dem notwendigen Verzicht auf Hauptteile des grossen Planes versucht nun Goethe, die entstandene Lücke durch die Glockenaufführung zu füllen. Die Schlussverse sind:

Freude dieser Stadt bedeute,
Friede sei ihr erst Geläute.

Die freudigen Glockentöne verwandeln sich in Trauer-

geläute, das den Trauergesang einleitet, und gleichzeitig verwandelt sich das zum Glockenguss benutzte Gerüst in einen Katafalk. Es folgt der Epilog des Vaterlands, wie wir ihn in Goethes Werken besitzen, nur dass er in der jetzigen Form mit zwei Eingangsstrophen versehen ist, die den Uebergang von der Freude zur Trauer und vom heiteren zum Grab-Geläute enthalten, so dass die jetzige Form des Epilogs keinen Trauergesang vor sich haben kann. Sie entstammt eben der Lauchstädter Aufführung, bei welcher der Trauergesang wegfiel, weil er nicht gedichtet und komponiert war, und der Epilog unmittelbar an die Aufführung der Glocke sich anschloss.

Nach den letzten Worten des Epilogs setzt der Chorgesang wieder ein, aber nunmehr in schwungvollen Freudentönen und schwingt sich zu dem gewaltigen „gloria in excelsis“ auf, dem „Magnificat“ des grossen Planes.

Auch dieser resignierte, dem praktischen Bühnenbedürfnis angepasste Plan kam nicht zur Ausführung, nach Goethes Zeugnis, weil „der musikalische Freund“ mit seiner Leistung im Rückstand blieb.

Ueber die wirklich stattgehabte Aufführung in Lauchstädt am 10. August 1805, wiederholt in Weimar am 9. Mai 1810 und 10. Mai 1815, lesen wir im Morgenblatt für die gebildeten Stände (1810 No. 125): „Auf dem Weimarschen Theater wurden am 9. Mai zu Schillers Gedächtnis zuerst mehrere einzelne Scenen seiner Stücke aufgeführt, in welchen jeder der Mitspielenden das Beste zu leisten sich rühmlichst beeiferte. Hierauf folgte das Lied von der Glocke“ — aber das Weitere hören wir lieber von Goethe selbst (Morgenblatt 1815 No. 151): „Hierauf ward Schillers Glocke nach der schon früher beliebten Einrichtung vorgestellt. Man hatte nämlich diesem trefflichen Werke, welches auf eine bewunderungswürdige Weise sich zwischen poetischer Lyrik und handwerksgemässer Prosa hin und wieder bewegt und

so die ganze Sphäre theatralischer Darstellung durchwandert, ihm hatte man ohne die mindeste Veränderung ein vollkommen dramatisches Leben mitzuteilen gesucht, indem die mannigfaltigen einzelnen Stellen unter die sämtliche Gesellschaft nach Massgabe des Alters, des Geschlechts, der Persönlichkeit und sonstigen Bestimmungen verteilt waren, wodurch dem Meister und seinen Gesellen, herandringenden Neugierigen und Teilnehmenden sich eine Art von Individualität verleihen liess.

Auch der mechanische Teil des Stücks that eine gute Wirkung. Die ernste Werkstatt, der glühende Ofen, die Rinne, worin der feurige Bach herabrollt, das Verschwinden desselben in die Form, das Aufdecken von dieser, das Hervorziehen der Glocke, welche sogleich mit Kränzen, die durch alle Hände laufen, geschmückt wird, das alles zusammen giebt dem Auge eine angenehme Unterhaltung.

Die Glocke schwebt so hoch, dass die Muse anständig unter ihr hervortreten kann, worauf dann der bekannte Epilog, revidiert und mit verändertem Schlusse, vorgetragen, und dadurch auch dieser Vorstellung zu dem ewig werten Verfasser eine unmittelbare Beziehung gegeben ward."

Also: Keine Symphonie. Statt der mimischen Entreen aus Schillers Gestaltenwelt kommen 1810 einzelne Scenen aus seinen Stücken zur Aufführung, 1815 bleiben auch diese fort. Exposition, Donnerschlag und Erscheinung fallen weg, und es folgt gleich „das Stück", wie Goethe selbst nun in seinem Bericht die Glockenaufführung nennt. Der Trauergesang fällt weg und es folgt gleich der Epilog, der eben deswegen in der ersten Strophe an den Schluss der Glockenaufführung angepasst ist und in seiner zweiten, abweichend vom Plan H_1, den Uebergang zum Grabgeläute enthält. Kein gloria in excelsis. —

In seinem oben citierten Aufsatze hat Bernhard Suphan die Reconstruktion unserer Dichtung unternommen. Meine Abweichungen von seiner feinsinnigen

Arbeit möchte ich im Folgenden begründen. Suphan sieht in H_2 und H_3 die Ausführung des Entwurfs H_1. Dazu muss er No. 2—7 von H_3 als „das Stück" zusammenfassen und kann dann 1 als „Vorspiel", 8—10 als Epilog abtrennen. Dieses Verfahren unterliegt aber schweren Bedenken. H_3 zeigt von einer solchen Einteilung keine Spur. Das Wort „Vorspiel" findet sich in den Papieren des Entwurfes überhaupt nicht (was Suphan natürlich auch nicht behauptet), das Wort Epilog kommt allerdings in H_1 vor, aber es entspricht nicht, wie Suphan zur Contaminierung der beiden Entwürfe annehmen muss, den Nummern 8—10, sondern nur 9 von H_3. Das ergiebt sich aus einer Nebeneinanderstellung der drei Schemata:

H_1	H_3	H_4
Trauergesang	8) *Chöre*	*Trauergesang*
Epilog	9) *Vaterland*	*Epilog des Vaterlands*
Verwandl. in Heitr.	10) *Chöre*	*Verwandl. ins Heitere*
Gloria in excelsis.		*Gloria in excelsis.*

Epilog, Vaterland, Epilog des Vaterlands bedeuten also dasselbe, und da Epilog in H_1 den Epilog zur Glockenaufführung bedeutet, so besitzen wir in diesem das einzige ausgeführte Stück von „Schillers Totenfeier."

Zur Durchführung seiner Annahme muss Suphan ferner die in H_2 und H_3 mit keiner Silbe angedeuteten Teile: Exposition, Donnerschlag und Erscheinung in seine Deutung des Entwurfes hineinergänzen und begreiflicher Weise gerät er dabei in Verlegenheit, da in dem lückenlos fortschreitenden Entwurf kein Raum dafür ist. Die „Erscheinung" lässt sich so gar nicht unterbringen. („Es ist verwegen, eine Vermutung auszusprechen. Ist es ein Bild des letzten Abschieds? Sind es die Götter selbst, die nunmehr bald leibhaft auf der Bühne erscheinen?") Bei der „Verwandlung zum Katafalk" muss Suphan über das Wort „Verwandlung" hinwegschlüpfen („die Scene ändert sich . . . der Katafalk ist errichtet, er stand schon, als die Nänie erklang"); denn in H_3

findet sich nichts, was sich in den Katafalk verwandeln könnte. Schliesslich muss Suphan in Consequenz seiner Annahme sich noch mit dem Erraten dessen abmühen, was der „Epilog des Vaterlandes" wohl enthalten haben kann (er vermutet: einen Zornausbruch Goethes) während der gesuchte Epilog — allerdings mit der Anpassung an die Glockenaufführung — in seiner ganzen Herrlichkeit in allen Ausgaben steht.

Also: der Entwurf H_1 und H_4 ist verschieden von dem in H_2 und H_3 niedergelegten, und Suphan hat sich mit dem Versuch, sie zusammenzuschmelzen, schwere und vergebliche Mühe auferlegt. —

Das wären drei Pläne zu Schillers Totenfeier. Die Spuren eines vierten oder, wenn man die wirklich erfolgte Aufführung mitrechnet, fünften Plans finden sich in Goethes Brief an Zelter vom 12. Oktober 1805. „Indessen ist freilich die Zeit vergangen und der Prolog erscheint wahrscheinlich eher gedruckt, als ich ihn bei uns recitiren lasse." Nach dem Zusammenhange kann es sich nur um den Epilog handeln, der jetzt also der Glockenaufführung vorangehen sollte. Welche weiteren Veränderungen das für den Gesamtplan herbeiführen sollte, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Uebrigens wäre es auch denkbar, dass das Wort Prolog hier nur bedeutet, dass die Verse in den Empfindungsgehalt der Feier einzuführen bestimmt waren. Dann würde die Stelle also nicht auf eine Aenderung des Plans hinweisen.

Mehr noch als das Ausbleiben von Zelters musikalischen Beisteuern wird der Unmut über die Undurchführbarkeit gerade der edelsten Teile des ursprünglichen Entwurfs bewirkt haben, dass von dem in fortschreitender Resignation immer weiter verengerten und verkümmerten Plane zuletzt nur Glockenaufführung und Epilog zu Stande gekommen sind.

Goethe-Studien

von

Max Morris.

Zweiter Band.

Zweite veränderte Auflage.

Berlin.
Verlag von Conrad Skopnik.
1902.

Druck von A. Pabst in Königsbrück.

Inhalt.

Herzogin Luise von Weimar in Goethes Dichtung.

Goethes vorweimarische Dichtungen zerfallen, wenn man von den Satiren absieht, scharf in zwei Gruppen. Die eine enthält Liebes-Glück und Leid des heissblütigen Jünglings: Laune des Verliebten (Käthchen Schönkopf), Gretchentragödie im Faust, Clavigo (Friederike), Werther (Lotte), Erwin und Elmire (Lili). Zu Stella lässt sich nicht so ohne Weiteres ein Mädchenname in Klammern beifügen, eben weil das persönliche Moment der Dichtung in dem Schwanken des erregbaren, unbeständigen Poetenherzens von einem Mädchen zum anderen zu finden ist. Er sucht in einem Mädchen alles, was ihn als das weibliche Teil des Menschlichen rührt und erregt, und es ist nicht seine Schuld allein, dass die Illusion: dieses Mädchen ist es — jedesmal nur kurze Zeit dauert.

In der anderen Gruppe von Dichtungen sucht der werdende Mann den Ausdruck für die ewigen Menschheitsfragen: Die Mitschuldigen, Cäsar, Sokrates, Götz, Prometheus, Mahomet, der ewige Jude, die männliche Hälfte des Faust, Egmont. Bezeichnend ist, dass die weiblichen, die Individualdichtungen sämtlich vollendet wurden, dagegen von den männlichen, den Menschheitsdichtungen nur die beiden in beschränkter bürgerlicher und historischer Sphäre verweilenden Dramen: die Mitschuldigen und Götz. Die eigentlichen Menschheitsdichtungen waren ebenso wie der eben erst unternommene

Egmont bei Goethes Eintritt in Weimar sämtlich unvollendet. Den Faust zu vollenden hat Goethe sein ganzes Leben gebraucht, die anderen sind Fragmente geblieben.

Ein Jahr danach entsteht eine Dichtung, die in keine der beiden Gruppen fällt — Lila. Eine unglückliche Ehe wird durch Liebe und Freundschaft wiederhergestellt. Das kann nicht das eigene Leid des unverheirateten Dichters sein, und doch muss es ein Leid sein, das ihn nahe anging. In zwei schnell aufeinanderfolgenden Bearbeitungen hat Goethe das Problem von zwei verschiedenen Seiten angefasst. In Lila, wie sie am 30. Januar 1777 zum Geburtstag der Herzogin Luise aufgeführt wurde, wird der Mann von einem Wahne geheilt, der ihn seiner Ehefrau entfremdet. Wir besitzen von dieser ersten Fassung nur die Gesänge (Olla Potrida, herausgeg. von Vulpius 1778, S. 205 bis 211), aber sie reichen hin, um zu erkennen, dass der Mann in die offenen Arme seines treuen Weibes zurückgeführt wird. Zwei Wochen nach der Aufführung beginnt der Dichter eine Umarbeitung, bei der das Verhältnis umgekehrt wird. Jetzt ist Lila die Leidende, die geheilt wird. Ein zartes junges Weib, das dem Wirklichen abgewandt in einer selbstgeschaffenen Traumwelt lebt. (Mein Gemüt neigt sich der Stille, der Oede zu . . . Ich schwanke im Schatten, habe keinen Teil mehr an der Welt . . . Ich schwinde, verschwinde, empfinde und finde mich kaum. Ist das Leben? Ist's Traum? . . . Ich dämmre, ich schwanke . . . Vor dem Gedanken, dass ich fröhlich werden könnte, fürchte ich mich wie vor dem grössten Uebel). Ihre Krankheit rührt von einer Todesnachricht her, die über ihren Gemahl gelegentlich einer thatsächlich erlittenen Verwundung ausgesprengt wurde. Nun hält sie ihn für tot und ist von dem Gegenteil nicht zu überzeugen. Ein Arzt, Doktor Verazio, führt die Heilung herbei. Man geht auf den Wahn der Kranken ein, bringt ihr die Meinung bei, dass ihr Gemahl nicht tot, sondern nur verzaubert sei und lässt sie selbst bei der Entzauberung mitwirken.

Die unglückliche Ehe, deren Herstellung Goethe hier poetisch zum Ausdruck bringt, vertrug also, dass je nach dem gewählten Gesichtspunkte der Mann oder die Frau als der entfremdete, herzustellende, grob ausgedrückt schuldige Teil betrachtet würde, und beide Auffassungen hat Goethe nacheinander der Dichtung zu Grunde gelegt. Im Kreise derer, die ihm nahe standen, gab es damals nur eine solche Ehe — die seines herzoglichen Paares. Ich lasse eine Anzahl von Zeugnissen folgen, aus denen sich ergiebt, dass diese Ehe zweier vortrefflicher Menschen nicht glücklich war. Frau von Stein an Zimmermann, Anfang Mai 1776: „Tout notre bonheur a disparu ici. Un seigneur, mécontent de soi et de tout le monde, hasardant tous les jours sa vie avec peu de santé pour la soutenir, une mère chagrine, une épouse mécontente, tous ensembles de bonnes gens, et rien qui s'accorde dans cette malheureuse famille." Goethe an Lavater, 16. September 1776: „über Carl und Luisen sei ruhig; wo die Götter nicht ihr Possenspiel mit den Menschen treiben, sollen sie noch eins der glücklichsten Paare werden; nichts Menschliches steht dazwischen, nur des unbegreiflichen Schicksals verehrliche Gerichte." Goethe an Frau von Stein, 12. April 1782: „Die arme Herzogin dauert mich von Grund aus. Auch diesem Uebel seh' ich keine Hülfe. Könnte sie einen Gegenstand finden, der ihr Herz zu sich lenkte, so wäre, wenn das Glück wollte, vielleicht eine Aussicht vor sie . . . Die Herzogin ist's auch (liebenswürdig), nur dass es bei ihr, wenn ich so sagen darf, in der Knospe bleibt. Der Zugeschlossene schliesst alle zu". Ferner Goethe an Carl August, 23. September 1788: „Mit herzlicher Theilnehmung seh ich aus Ihrem Briefe Ihr Missbehagen, Ihren Unmuth, die mir um so schmerzlicher sind, da sie ganz ausser dem Kreise meines Raths und meiner Hülfe liegen." (?) Knebel's litterarischer Nachlass I, XXX: „Die junge Herzogin leuchtete wie ein verdunkelter Stern aus einer für sie noch etwas düstren Atmosphäre hervor." Herzogin Luise an Herder, 3. Juli

1784: „Die Hoffnung und ich kennen uns ja schon lange nicht mehr“. Herzogin Luise an Lavater: „ich war fast zur Kleinmüthigkeit gesunken, alles düster und dumpf um mich her, alle Hoffnung erloschen“. Karl August an Knebel, 22. Januar 1788: „Meine Frau, da sie selbst kein Talent übt, welches ihr Wesen geschmeidig erhielte, läuft Gefahr, zu abgeschlossen zu werden und gänzlich das Bewusstsein einer gewissen Lieblichkeit zu verlieren, die so nötig zur Existenz ist.“ Endlich Höfer, Goethes Stellung zu Weimars Fürstenhause, Stuttgart 1872, S. 24: „Sie war eine ernste, verschlossene und formelle Natur; sie war und blieb eins von jenen armen Menschenkindern, die viel eher unsere Teilnahme und unser Mitleid, als unsere Liebe und Bewunderung in Anspruch nehmen: sie vermochte weder zu beglücken noch selber glücklich zu sein . . . Goethe erfasste es, wie wir genauer verfolgen können, als einen Hauptteil der übernommenen Aufgabe, gerade hier zu bessern und tröstlichere Zustände herbei zu führen. Er scheiterte der Hauptsache nach — die Persönlichkeiten liessen sich nicht in Uebereinstimmung bringen — und er musste sich begnügen, stets von Neuem im Einzelnen zu beschwichtigen, zu vermitteln, vorzubauen und abzuwehren“. In „Lila“ stellt nun der Poet Goethe in einem erträumten Bilde als erreicht vor, was der Freund Goethe vergeblich erstrebte.

Die Krankheit Lilas hat ihren Ausgang von der falschen Todesnachricht genommen, die aus Anlass der Verwundung ihres Gemahls entstanden ist. Bei Düntzer (Goethe und Karl August, Leipzig 1888, S. 49) lesen wir: „Am Abend des 8. (August 1776) verwundete sich Karl August auf dem Wege von Gabelbach nach Stützerbach bei einem Sprunge an einem Beine . . . In Weimar scheint man die Verwundung des Herzogs zuerst geheim gehalten zu haben . . . Das Gerede wurde um so aufgeregter, als auch Prinz Konstantin . . . erkrankt war.“ Vgl. Lila (12, 51): „Zuletzt kam die Nachricht, ihr wäret blessiert. Da war nun gar kein Auskommen

mehr mit ihr; den ganzen Tag gings auf und ab, bald wollte sie reisen, bald bleiben. Mit jeder Post musste man einen Brief wegschaffen; mit jeder Post wurde einer erwartet, wenn man ihr gleich die Unmöglichkeit vorstellte. Sie fing an, uns zu misstrauen, glaubte, wir hätten schlimmere Nachrichten, wolltens ihr verhehlen, und das ging an Einem fort." Das wird ein treues Momentbild aus den Augusttagen von 1776 sein.

Der Selbstschilderung Lilas „Mein Gemüt neigt sich der Stille, der Oede zu" entspricht der diskret zurückhaltende Bericht Goethes an den Freiherrn von Fritsch vom 5. August 1782: „Serenissima dagegen richten ihre Spaziergänge ganz in die Stille, sind dabey munter und scheinen vergnügt". Ebenso an Frau von Stein, Januar 1776: „Louise schien offen zu sein". An Knebel, 21. November 1782: „Die Herzogin ist stille". —

Im ersten Entwurf, in dem Lilas Gemahl geheilt wurde, beteiligt sich die „Fee Sonna" an seiner Herstellung. In Goethes Tagebuch aus diesen Jahren sind die Namen der ihm Nahestehenden nicht ausgeschrieben, sondern durch zierlich gewählte astronomische Geheimzeichen angedeutet. Frau von Stein erscheint dort unter dem Zeichen der Sonne. — Das lustige Leben in Weimar schildert Goethe (an Lavater, 8. Januar 1777): „mit Festen, Tänzen, Schellen, Seide und Flitter ausstaffiert, es ist eine treffliche Wirtschaft." Das Leben in Lilas Kreise wird mit ganz ähnlichen Worten dargestellt: „Unsere Familie, die in einem ewigen freudigen Leben von Tanz, Gesang, Festen und Ergötzungen schwebte." — Von Lilas Gemahl heisst es: „Wie schwer wird es mir, den hastigen Charakter meines Bruders zu besänftigen, der das Schicksal seiner Gemahlin kaum erträgt." Ueber Karl August's hastiges und ungestümes Wesen klagt Goethe in einer Anzahl von Briefstellen, die in einem anderen Zusammenhang beim Märchen angeführt werden sollen.

Nun der Doktor Verazio, der die Heilung vollzieht! Düntzer (neue Goethestudien, Nürnberg 1861, S. 68)

vermutet auf Grund eines Lobgesanges auf Goethe nach der ersten Vorstellung der Lila (Olla Potrida II, 11), dass der Doktor Verazio in der ersten Fassung nur als „Doktor“ aufgeführt war. Der „Doktor“ hiess aber Goethe in seinem Kreise; als Doktor Medikus erscheint er im Jahrmarktsfest, und im Concerto drammatico nennt er sich Signor Dottore Flamminio detto Panurgo secondo. Es war ihm geläufig, sich als moralischen Arzt zu denken. An Frau von Stein, 3. November 1781: „Heute bin ich von Jena zurückgekommen, wo ich die ganze Woche in Geschäften als moralischer Leibarzt zugebracht habe.“ Dieselbe Lieblingswendung wiederholt er am folgenden Tage in einem Briefe an Karl August. Auch auf Lavaters Bemühungen, die Einigkeit des herzoglichen Paares wiederherzustellen, wendet Goethe das medicinische Bild in ausführlicher Ausmaluug an. (An Lavater, 24. November 1783). Von dem Doktor Verazio (so durfte sich Goethe gewiss nennen) heisst es: „Er ist wohl gar ein Physiognomist?“ Die Erinnerung an Goethes Anteil an Lavaters Physiognomik ergiebt sich von selbst. Der Doktor vollzieht nun hier in der Maske eines Magus an Lila die moralisch-psychologische Kur. Mit Beziehung auf den Magier in Voltaires Roman le taureau blanc nennt sich Goethe im Entstehungsjahr der Liladichtung einmal den „weisen Mambres.“ Die Magusmaske ist übrigens die Erneuerung einer älteren Conception, nämlich der Verkleidung Erwins im Singspiel Erwin und Elmire. Goldsmith' Ballade, die hierfür die Quelle abgab, ist also der Ausgangspunkt der mannigfachen Ausgestaltungen, in denen wir die Magusmaske weiterhin noch verfolgen werden. Die Kur in unserer Dichtung besteht nicht nur darin, dass Lila unter Eingehen auf ihre Wahnideen ihrem Gemahl zugeführt und von seinem Dasein überzeugt wird; der Dichter deutet auch wiederholt und dringend auf die Wurzel des Uebels hin; Lila wird zur Selbstthätigkeit angeleitet, sie muss sich ihren Gemahl erkämpfen, und gegenüber ihrem trüben, verschlossenen Wesen heisst es: Liebe löst die Zauberei.

Da es sich für das Verständnis von Goethes Poesie darum handelt, Lieblingsmotive anzumerken, die in verschiedenen Dichtungen wiederkehren, so sei hier auf zwei solcher kleinen Züge hingewiesen. Lila streckt schon halb geheilt die Arme nach ihrem Gemahl aus:

Sterne! Sterne!
Er ist nicht ferne . . .
Götter, die ihr nicht bethöret, . . .
Gebt mir den Geliebten frei!

In der ganz ähnlichen Situation in Erwin und Elmire singt diese, wie alles beseitigt ist, was zwischen ihr und dem Geliebten gestanden hat:

Er ist nicht weit!
Wo find' ich ihn wieder? . . .
Ihr Götter, erhört mich,
O gebt ihn zurück!

Der Chor der Feen, die das arme, gequälte Menschenherz heilen, singt:

Mit leisem Geflüster,
Ihr luft'gen Geschwister,
Zum grünenden Saal!
Erfüllet die Pflichten!
Der Mond erhellt die Fichten,
Und unsern Gesichten
Erscheinen die lichten
Die Sternlein im Thal.

Ein halbes Jahrhundert später klingen diese Töne im Elfenchor des Faust wieder an:

Lispelt leise süssen Frieden . . .
Die ihr dies Haupt umschwebt in luft'gem Kreise . . .
Wenn der Felder grüner Segen . . .
Erfüllt der Elfen schönste Pflicht . . .
Herrscht des Mondes volle Pracht . . .
Schliesst sich heilig Stern an Stern.

Jeder einzelne Zug aus dem Feengesang kehrt im Elfenchor wieder, und doch welcher Abstand von den liebenswürdigen, einfachen Versen in Lila zu der reifen Kunst, die aus Naturtönen das überirdisch schöne Bild schaffen konnte, mit dem der zweite Teil Faust be-

ginnt! Auf den Klängen des Elfenchors schweben die Horen der Sommernacht sich ablösend vorbei, wir sehen den qualdurchschütterten Menschen im wechselnden Mondes- und Sternenschein liegen und wir fühlen, wie er mit jedem Atemzuge Beschwichtigung, Stärkung, Frieden einsaugt. —

Am 30. Januar 1777 wurde Lila mit einer Widmung „An Herzoginn Louise“ zu ihrem Geburtstage aufgeführt:

Was wir vermögen
Bringen wir
An dem geliebten Tage Dir
Entgegen
Du fühlst, dass bei dem Unvermögen
Und unter der Zaubermummerey
Doch guter Wille und Wahrheit sey.

Wie überraschend offen ist diese Widmung! Wie dringend und herzlich ist auch die Mahnung im Stücke selbst:

Du wanderst alleine
Mit ängstlichem Blik
Verseufze, verweine
Dir nicht des Lebens Glück.

Die poetische Idee der Liladichtung ist also: Ein durch trüben selbstquälerischen Wahn von ihrem Gemahl getrenntes junges Weib (Herzogin Luise) wird von einem „moralischen Leibarzte“ (Goethe) unter Teilnahme aller durch Freundschaft ihr Verbundenen geheilt nnd die gestörte Ehe wieder hergestellt. Die Heilmittel sind: Thätiges Sichaufraffen und Liebe. So wird sich erfüllen, was im Stücke als Hoffnung ausgesprochen wird: „Dann werden wir alle seyn wie ehemals, dann wird der Zaubernebel, der über der Gegend liegt, verschwinden, wir werden uns wieder zu Hause fühlen und zusammen glücklich seyn“.

Der Triumph der Empfindsamkeit.

Zum nächsten Geburtstag der Herzogin 1778 wurde der Triumph der Empfindsamkeit aufgeführt. Wieder eine gestörte Ehe, die geheilt wird. Düntzer (neue Goethe-Studien, S. 87) meint: „Von den auftretenden Personen dürften wir nirgendwo die Urbilder in der Weimarischen Gesellschaft zu suchen haben . . . Selbst die Namen der Personen sind mit Absicht ganz wunderlich und fremdklingend gewählt, zur Andeutung, dass wir uns hier in eine humoristische Welt versetzen müssen, wie Andrason selbst als humoristischer König bezeichnet wird.“ Das ist ganz richtig, aber Goethe hat die wunderlichen und fremd klingenden Namen nicht gewählt, weil es sich um ein freies Spiel der Phantasie ohne Beziehung auf den Weimarischen Kreis handelte, sondern weil es — wenigstens für die Fernstehenden — so scheinen sollte.

Der Gegenstand der Dichtung ist die Heilung und Herstellung einer gestörten fürstlichen Ehe, gestört durch den trüben Wahn der jungen Fürstin, die sich von ihrem wackeren Gemahl abwendet und in Phantasien lebt, die ihr das Bild der wirklichen Dinge verdecken und verzerren. Sie geht im Mondschein spazieren, schlummert an Wasserfällen und hält weitläufige Unterredungen mit den Nachtigallen. So weit wäre die Conception der uns aus Lila bekannten gleich; hier tritt nun aber ein völlig neuer Zug auf. Die Fürstin hegt eine krankhafte Neigung zu einem „Prinzen“, der sie leidenschaftlich und zärtlich erwidert; eigentlich aber gilt seine Neigung weniger der Fürstin, als einer ihr völlig gleichenden Puppe, deren Inneres empfindsame Romane birgt. Wie nun die junge Fürstin diesen seltsamen Irrtum ihres Verehrers einsieht und sich ihrem Gemahl wieder zuwendet, der Prinz aber in freiem männlichem Entschlusse der wirklichen Mandandane entsagt, das ist der Inhalt des Dramas.

Weist schon die Analogie mit Lila darauf hin, wo wir das Fürstenpaar des merkwürdigen Schauspiels zu

suchen haben, so lässt sich der Beweis hier noch verstärken. Der „humoristische König“ ist mit besonderer Sorgfalt gezeichnet. Um den Beweis seiner Identität mit Karl August abzukürzen — es handelt sich wirklich um Identität, denn von einer poetischen Weiterbildung ist keine Rede — stelle ich neben die Charakteristik Karl August's in Gödeke's Grundriss (IV, 442) die entsprechenden Stellen aus dem Drama. Karl August war:

spartanisch einfach,	Sora.	Diesmal ist er nun gar zu Fusse. Andere lassen sich doch ins Gebirge zum Orakel in Sänften tragen, er nicht so; mit einem tüchtigen Stabe in der Hand trat er seine Reise an.
derb,	Andrason.	Halte dein verwünschtes Maul!
allem Zwange abhold, durchaus tüchtig,	Andrason.	Ihr wisst, dass ihr keine Umstände mit mir machen sollt.
	Mana. (für sich)	Nur damit er auch keine mit uns zu machen braucht.
	— — — — —	
	Mana.	Sonst wenn sie sich näherten, war alles in Bewegung; Couriere sprengten herbei, man konnte sich schicken und richten. Jetzo, eh' man sich's versieht, sind sie einem auf dem Nacken.
ein wackrer Jäger, behender Schlittschuhläufer,	Andrason.	Es heisst zu Pferde! und zu Tische! Beides eine schöne Einladung.

galanter Freund der Damen.	Andrason.	Ich danke dir, Schwester. Wenn ich dich missen soll, weiss ich nichts besseres als diese freundlichen Augen (der Hofdamen).
	Andrason.	Wie mich die Priester zur heiligen Höhle bringen.
	Mela.	Die ist wohl schwarz und dunkel?
	Andrason.	Wie deine Augen.

Wer ist nun der „Prinz", der seiner Neigung zu der jungen Fürstin entsagt? Er ist merkwürdig widerspruchsvoll gezeichnet. Ein phantastischer Narr, der zur Geisterstunde seine Pistolen laden lässt und bei künstlichem Mondschein, Wasserfällen und Vogelgesang in verschwebenden Empfindungen für eine Puppe zerschmilzt, die der wirklichen Mandandane gleicht. Aber die Worte, in denen er seine sublime Verrücktheit ausströmt, sind von echter Schönheit und Zartheit, parodistisch wirken sie nur durch die Situation. Und dieser empfindsame Thor erweist sich vom Orakel heimkehrend plötzlich als ein ganzer Mann, der in ernsthaften Worten seiner krankhaften Neigung entsagt. Bedeutsam ist schon das Orakel, das den Prinzen zu seinem Entschluss veranlasst:

Wird nicht ein kindisches Spiel vom ernsten Spiele vertrieben,
Wird dir lieb nicht und werth, was du besitzend nicht hast,
Gibst entschlossen dafür was du nicht habend besitzest;
Schwebt in ewigem Traum, Armer, dein Leben dahin.
Was du thöricht geraubt, gib du dem Eigener wieder;
Eigen werde dir dann, was du so ängstlich erborgst.
Oder fürchte den Zorn der überschwebenden Götter!
Hier und über dem Fluss fürchte des Tantalus Loos.

In tiefen und ernsthaften Worten spricht der Prinz seine Empfindungen aus: „Ich bat sie (die Götter) mit gerührtem Herzen, wann denn diese stürmische Be-

wegung meines Herzens endlich aufhören, wann dieses tantalische Streben nach ewig fliehendem Genuss endlich ersättigt werden würde.“ Und nun hören wir noch, wie er die Irrungen und Wirrungen zwischen sich und der fürstlichen Familie schlichtet und löst: „Das Unrecht, sehe ich, war auf meiner Seite; ich raubte dir die beste Hälfte des Weibes, das du liebst. Auf Befehl der Unsterblichen geb' ich sie dir zurück. Nimm als ein Heiligthum wieder, was ich als ein Heiligthum bewahrt habe; und verzeih das Vergangene meiner Noth, meinem Irrthum, meiner Jugend und meiner Liebe!“

Es ist überflüssig, auszusprechen, wen ich in dem Prinzen suche. Den äusseren urkundlichen Beweis für eine Neigung, die Goethe als ein Heiligtum seines Herzens bewahrt hat, wird man nicht bis zur juristischen Evidenz von mir geführt verlangen. Aber selbst die Urkunden geben mehr her, als man erwartet. Die junge Herzogin hatte schon als Braut in Karlsruhe, wo Goethe sie am 20. Mai 1775 auf seiner Schweizerreise sah, einen tiefen Eindruck auf den entzündlichen Poeten gemacht. An Johanna Fahlmer, 24. Mai 1775: „Luise ist ein Engel, der blinkende Stern konnte mich nicht abhalten, einige Blumen aufzuheben, die ihr vom Busen fielen und die ich in der Brieftasche bewahre, wo das Herz ist“. Hier fügt sich sogar im Einzelnen des Wortlautes eine sonst rätselhafte Stelle aus dem Reisetagebuch, 30. Oktober 1775 an: „Und du! wie soll ich dich nennen, dich die ich wie eine Frühlingsblume am Herzen trage! Holde Blume sollst du heissen! — Wie nehme ich Abschied von dir? — Getrost! denn noch ist es Zeit! — Noch die höchste Zeit — Einige Tage später! — und schon — O lebe wohl — Bin ich denn nur in der Welt mich in ewiger unschuldiger Schuld zu winden — — — —“. An Frau von Stein, 27. Januar 1776: „Die Herzoginn Mutter war lieb und gut, Louise ein Engel, ich hätte mich ihr etlichemal zu Füssen werfen müssen.“ An Johanna Fahlmer, 14. Februar 1776: „Louise und ich leben nur in Blicken und Sylben zu-

sammen. sie ist und bleibt ein Engel.“ An Frau von Stein, 1. September 1776: „Luisen (habe ich) nur eine Verbeugung gemacht. Sagen Sie ihr, dass ich sie noch lieb habe! versteht sich in gehörigen termes.“ An Frau von Stein, 3. Juni 1776: „Grüssen Sie die Herzogin. Ich weiss doch allein wie lieb ich euch habe.“ An Frau von Stein, 12. September 1776: „Luise ist eben ein unendlicher Engel, ich habe meine Augen bewahren müssen, nicht über Tisch nach ihr zu sehen — die Götter werden uns allen beistehen.“ Eduard Boas, dem noch manche persönliche Quellen flossen, sagt: „Dass Goethe die Herzogin geliebt, bezweifelt niemand; ob er ihr diese Liebe aber jemals gestanden hat, ist eine Frage, die wohl unbeantwortet bleiben wird.“ (Boas, Schiller und Goethe im Xenienkampf, Stuttgart 1851, I, 288). Nun, diese Frage braucht nicht unbeantwortet zu bleiben; hier, im Triumph der Empfindsamkeit, hat er es ihr gestanden. In der Entsagung des Prinzen haben wir den Kern des merkwürdigen Dramas. Die Bedeutung der Worte „Nimm als ein Heiligtum zurück, was ich als ein Heiligtum bewahrt habe“ wird ein Jeder fühlen. Um die beängstigende Aufrichtigkeit der Konfession zu verhüllen, hat dann der Dichter all das tolle Beiwerk von Satire auf die empfindsame Litteratur, auf des Herzogs und seine eigenen Parkverschönerungs-Projekte herangezogen, durch die Scherzreden der Akteure über das sechsaktige Drama diesem allen Anspruch auf Ernsthaftigkeit geflissentlich abgesprochen und in der Person des Prinzen wie Hamlet sich selbst zu einem Narren gemacht, um den ernsthaften Dingen, die er zu sagen hatte, Ausdruck geben zu können. Es handelt sich nicht wie bei Heine um Verfälschung der eigenen Empfindung durch Selbstverspottung; der Dichter benutzt die Schellenkappe nur, um in dieser Maske das Unsagbare sagen zu können. Darum musste das Stück „so toll und grob als möglich“ werden (an Frau von Stein, 12. September 1777), und darum achtet der Dichter aufmerksam auf die Stimmen

im Publikum (Tagebuch vom 10. Februar 1778: „Das Publikum wieder in seinem schönen Lichte gesehen. Dumme Auslegungen pp.“) In des Fürsten Schwester, der heiteren jungen Witwe Feria, die vor Tafel mit ihren Räten, die schon lange warten, noch einige Geschäfte abthun muss, dem Könige aber anrät, sich inzwischen mit den munteren Hofdamen zu unterhalten, ist die ehemalige Regentin Amalie mit Sicherheit zu erkennen, für die Hofdamen bestimmte Namen zu nennen, ist ebenso leicht wie überflüssig.

Auch auf diesen Wegen ist Lenz Goethen nachgegangen, und in der dichterischen Ausprägung dieser Verwirrungen scheint Goethe sogar hier von Lenz beeinflusst zu sein. Er las Lenz' Dramolet Tantalus am 14. September 1776. Wie der Prinz eine Puppe liebt, die der wirklichen Mandandane gleicht, so hatte Lenz als Tantalus ein Wolkenbild zärtlich angebetet, das für ihn der Juno-Luise glich.

Den letzen Ausklang dieser Stimmungen und Verhältnisse haben wir in dem Gespräch Goethes mit dem Kanzler Müller vom 10. Februar 1830, einige Tage vor dem Tode der Herzogin: „Schwebt sie mir doch noch lebhaft vor den Augen, als ich sie im Jahre 1774 schlank und leicht in den Wagen steigen sah, der sie nach Russland brachte, es war auf der Zeil zu Frankfurt. Und seit jener ersten Bekanntschaft blieb ich ihr treu ergeben; nie hat der geringste Missklang stattgefunden.“ Zur Biographie der Herzogin giebt er dann am 22. Februar im Gespräch mit dem Kanzler die Formel: „Echte Fürstlichkeit durch die weimarischen individuellen Zustände ins Idyllische hinübergezogen.“ „Idyllisch“ ist hier eine zarte Andeutung ihrer trüben, zur Einsamkeit neigenden Gemütsrichtung.

Proserpina.

Das Monodrama Proserpina ist nach Goethes eigener Angabe (35, 6) in den Triumph der Empfindsamkeit

„freventlich“ eingeschaltet. Proserpina, von Pluto in die Unterwelt entführt, strömt ihren Jammer über das freudenlose Dasein in den trüben Gefilden aus.

> Königin hier!
> Königin?
> Vor der nur Schatten sich neigen! . . .
> Magst Du ihn Gemahl nennen?
> Und darfst du ihn anders nennen?
> Liebe! Liebe!
> Warum öffnetest Du sein Herz
> Auf einen Augenblick?
> Und warum nach mir,
> Da du wusstest,
> Es werde sich wieder auf ewig verschliessen?
> Warum ergriff er nicht eine meiner Nymphen
> Und setzte sie neben sich
> Auf seinen kläglichen Thron?
> Warum mich, die Tochter der Ceres?

Sie isst von dem Granatapfel und ist nun durch Schicksalsspruch ewig zu bleiben gezwungen.

> Fern! weg von mir
> Sei eure Treu' und eure Herrlichkeit!
> Wie hass' ich Euch!
> Und dich, wie zehnfach hass' ich dich —
> Weh mir! Ich fühle schon
> Die verhassten Umarmungen! . . .
> Wie hass' ich dich,
> Abscheu und Gemahl,
> O Pluto! Pluto!

Immer wieder erscheint in diesen Jahren dasselbe Bild. Es wäre dem Dichter, durch dessen ganze Poesie die Richtung geht, „dassjenige, was ihn erfreute oder quälte oder sonst beschäftigte, in ein Gedicht oder ein Bild zu verwandeln“, gar nicht möglich gewesen, diese Situation — Proserpina in der Unterwelt, sich fortsehnend nach dem Lichte, nach ihrer Mädchenzeit, ihren Gespielinnen, vor ihrem Gemahl zurückschaudernd, ihre traurige Fürstinnenherrlichkeit verwünschend — ohne Beziehung auf das verwandte Bild durchzuführen, das ihm die Seele füllte. Ueber die Entstehung der Proserpina ist nichts bekannt, als dass sie in der zweiten

Hälfte des Jahres 1777 als selbständige Dichtung vorhanden war. Ihre innere Genesis ist durchsichtig. Natürlich wurden die Töne für Proserpina, Pluto und die Unterwelt stärker angeschlagen, als die menschlichen Verhältnisse erforderten, aus denen die Dichtung hervorging. Die Symbolik des Granatapfelgenusses wird Jeder fühlen.

Was hab' ich verbrochen,
Dass ich genoss?

Die Einschaltung des Monodramas in den Triumph der Empfindsamkeit mag „freventlich" sein, ohne Sinn und Bedeutung ist sie nicht.

Mit Erich Schmidts Vermutung (Vierteljahrschrift I 27), dass die Dichtung durch Glucks Bitte um einen Text zur Totenfeier für seine Nichte veranlasst sei, steht die hier entwickelte Auffassung nicht in Widerspruch. Das wäre dann die äussere Genesis.

Amor.

Der Geburtstag der Herzogin gab dem Dichter alljährlich Veranlassung zu poetischer Huldigung. In Gedichten, die sich unmittelbar an sie wenden, konnten natürlich die Töne der Mahnung und Hoffnung nur leise anklingen, aber sie sind doch vernehmlich für den, der das Bild in sich aufgenommen hat, unter dem die Herzogin in Goethes Poesiewelt erscheint, das Bild eines in unfruchtbarem, trübem Sinnen sich der Wirklichkeit verschliessenden, zur Einsamkeit neigenden Wesens. Im Planetentanz zum 30. Januar 1784 wenden sich Luna und Sol an die Herzogin.

Luna: Was im dichten Haine
Oft bei meinem Scheine
Deine Hoffnung war,
Komm' auf lichten Wegen
Lebend dir entgegen,
Stell' erfüllt sich dar.

Meiner Ankunft Schauern
Sollst du nie mit Trauern
Still entgegen gehn;
Im Genuss der Freuden
Will zu allen Zeiten
Ich dich wandeln sehn.

Sol: Erfülle Fürstin deine Pflicht
Gesegnet tausendmal!
Und dein Verstand sei wie mein Licht,
Dein Wille wie mein Strahl.

Wir erinnern uns, wie Doktor Verazio in Lila die Heilung der Leidenden vor Allem durch Hinweis auf Selbstthätigkeit und Aufraffen herbeiführte. Auch der Segenswunsch im Maskenzug zum 30. Januar 1798:

O sei beglückt! so wie du uns entzückest
Im Kreise den du schaffest und beglückest.

und die Verse am Schluss des Vorspieles von 1807:

Wie Sie an der Hand des Gatten
Jung wie er und Hoffnung gebend
Für sich selber Freude hoffend,
Segnend uns entgegen tritt.

gehören vielleicht hierher, wenn man ihnen auch ohne Kenntnis des Vorhergehenden nichts Besonderes anmerken kann. Aber einmal hat der Dichter es doch möglich gemacht, Sorge, Mahnung und Wunsch unmittelbar an die Herzogin zu richten — in dem „pantomimischen Ballet Amor, untermischt mit Gesang und Gespräch“ zum 30. Januar 1782 (16, 443).

Ein Zauberer und eine Zauberin. Sie kennen sich von lange her und haben freundlich zusammengewirkt, aber es sind auch Störungen ihrer Einigkeit vorgekommen. Zauberer: „Ich bin bereit, was auch von Alters her uns manchmal trennen mochte, in diesem Augenblick, als spülten Meereswellen drüber her, gern zu vergessen.“ Auf den Beiden lastet der Zorn des hohen Geistes, der sie verdammt hat, zu altern, zu verfallen, sie, „die sonst mit ewigem Göttervorrecht der Jugend schöne Zeit nie überschritten, die ein unverwelkbares Reich bewohnten.“

Aber jetzt ist die Stunde gekommen, wo sie für sich und viele „ein feierliches Glück bereiten können . . . Das Alter, das uns mit ohnmächtiger Stärke gefesselt hält, wird seinen Raub fahren lassen und, wiederkehrend, wird die Schönheit mit der Freude den leichten Tanz um unsere Häupter führen. . . . In einer Gruft, wo Gold und Silber und edler Steine Säfte von den Wänden triefen, liegt ein Stein, der nie an dem Gebirg gehangen, den kein Eisen je berührt, der undurchdringlich ist, bis dass die Sterne zusammentreffend selbst den geheimen Knoten lösen. Wie ihn die Götter nennen, wag' ich nicht zu sagen; wenn ihn ein Sterblicher erblicken dürfte, wie er gleich einer glühenden Sonne Strahlen um sich wirft, er würde, tief verehrend, was von Karfunkeln das Altertum erzählt, mit seinen Augen anzuschauen glauben." Der Wunderstein ist das Glück. „In diesen Felsen liegt geheimnisvoll das Glück verschlossen, das uns allen fehlt." Der Bann, der diesen wunderbaren Stein verschlossen hält, wird von dem weisen Zauberer und seiner „gedankenschnellen Freundin" gelöst. Zauberer: „Ich habe Geduld gelernt und doch braust meine Seele vor Erwartung." Zauberin: „Sie kommen, sie eilen, sie bringen, sie teilen uns allen das Glück."

Die innere Höhle thut sich auf, und die Gnomen bringen den grossen, glänzenden Stein. Er springt, „man sieht darinnen einen Amor sitzen, und im Augenblicke verwandelt sich alles, das ganze Theater stellt einen prächtigen Saal vor, der Zauberer und die Zauberin, alle tanzende Personen des Stücks werden verjüngt und verwandelt." Amor geht dann auf Stufen, die vorher verborgen waren, von der Bühne ins Parterre auf die Herzogin zu und überreicht ihr, auf seidenem Bande gedruckt, ein Gedicht. Das Atlasband mit dem Gedicht befindet sich noch heute auf der Grossherzoglichen Bibliothek in Weimar.

Amor, der den schönsten Segen
Dir so vieler Herzen reicht.

Ist nicht jener, der verwegen,
Eitel ist und immer leicht;

Es ist Amor, den die Treue
Neugeboren zu sich nahm. . . .

Aber ach! nur allzu selten
Freut mein ernster Gruss ein Herz. . . .

Einsam wohn' ich dann, verdrossen,
Allen Freuden abgeneigt,
Wie in jenen Fels verschlossen,
Den die Fabel dir gezeigt. . . .

Jugendfreuden zu erhalten
Zeig ich leis das wahre Glück. . . .

Es sind die alten, wohlbekannten Töne, gedämpft durch die Oeffentlichkeit des Vorgangs.

Schon im Triumph der Empfindsamkeit hatte der Dichter Frau von Stein als „Fee Sonna" eingeführt, sie aber bei der Umarbeitung wieder gestrichen. Der Hinweis auf das, was den Zauberer und die Zauberin gelegentlich getrennt hat, jetzt aber vergessen werden soll, als spülten Meereswellen drüber hin, erläutert sich aus den Briefen an Frau von Stein, in denen wir die gelegentlich auftauchenden Verstimmungen verfolgen können (Briefe 3,70 — 4,304 — 4,326 — 5,134 — 7,80). Die Klage des Zauberers, dass er und seine Freundin altern, bedarf keiner Erläuterung. Bei der Zauberin sind Jugend und Schönheit im Schwinden, ohne dass sie es selbst wahrnimmt. „Sagt mir, bin ich denn auch so alt und verfallen?" Zauberer: „Der Zaubertrank, durch den die Zeit verwandelt, ist aus der Quelle Lethes sanft gemischt." Frau von Stein war damals 39 Jahre alt. Auch Andere, die den Beiden nahe stehen, unterliegen diesem Schicksale. Zauberin: „Bist du's Arsinoe, die du so jung und schön, dem buntesten Schmetterlinge gleich, durch Wies' und Wälder irrtest? Bist du es Lato, die so sanft und schlank, der Geister Freude warst, wenn du, Aurorens schöne Thränen sammlend, wohlthätig, welkender Blumen lechzende Lippen erquicktest? Wo ist die Jugend hin, die euch und uns entzückte?" In der sanften und schlanken Lato, die „der

Geister Freude“ war, dürfen wir Corona Schröter erkennen. Sie war 31 Jahre alt. Schon im Triumph der Empfindsamkeit haben wir unter den Mädchen, mit denen Andrason schön thut, eine Lato. Corona war wenige Monate vor der Aufführung des Triumphs nach Weimar gekommen. Dass Karl August für ihre Schönheit nicht unempfindlich war, ist bekannt. Zu allen diesen menschlichen Dingen hat Goethe in die kleine Dichtung noch seine Erfahrungen und Nöte mit dem Ilmenauer Bergwerk eingewoben. Dem Gnomen sagt die Zauberin: „Dem Menschen, der an deinem Heiligtum begierig nascht, den du verscheuchst und feig dem Fliehenden ausweichst, will ich zum Eigentum dich übergeben.“ So wars dem Menschen in Ilmenau gegangen, immer erhoben sich neue Schwierigkeiten, immer wichen die Gnomen aus, bis sie am Ende des Jahrhunderts allein als Sieger auf dem Platze verblieben und die Bemühungen aufgegeben wurden. Wenn die Zauberin dem Gnomen droht, er solle, in die Wasserräder eingeschlungen, die langbewahrten Schätze unwillig selbst zu Tage fördern helfen, so kennen wir diese Wasserräder genau aus Goethes Briefwechsel (an Voigt, 16. August 1788).

In einem echten Poetentraum hat Goethe hier Alles, was er in seinem Weimarer Kreise als traurig und drückend empfand, für die Phantasie beseitigt. Die poetische Conception der kleinen Dichtung ist: Erneuerung der gesamten Existenz durch Liebe. Sie richtet sich als Wunsch und Mahnung an die Herzogin.

Die ungleichen Hausgenossen.

Was wir von dieser Operette besitzen, stammt in der Hauptsache von 1785; die Intention ist aber älter und wird den ersten Weimarischen Jahren angehören. Goethe schreibt am 7. November 1785 von den ungleichen Hausgenossen an Frau von Stein: „Ich habe . . .

auch eine alte Operette wieder vorgenommen, und sie reicher ausgeführt".

Einige Citate werden uns schnell in Verhältnisse einführen, die uns nun schon sehr bekannt sind. Im Mittelpunkt der Handlung steht ein Baron und eine Baronesse.

Flavio.

Nun ja, ich weiss es wohl,
Die Baronesse ist nicht ganz
Mit dem Gemahl zufrieden,
Noch der Gemahl mit ihr.
Es ist recht lustig oder traurig,
Wie man's nimmt, zu lesen,
Wie sie beide sich verklagen.
Und doch sie scheinen sich
Einander herzlich gut.

Rosette.

Das sind sie auch und sind
Recht herzlich gute Leute.

Flavio.

Allein warum verträgt
Sich ihre Güte nicht?
Das ist mir einmal unbegreiflich.

Rosette.

Und doch sehr einfach.

Flavio.

Nun?

Rosette.

Wie soll ich sagen
Was leicht zu sagen ist?
Sie sind nicht gleich gestimmt,
Sie finden nichts was sie vereinigt
Und da sie keine Kinder haben,
So hat — gesteh' ich's gerade zu
Und sage frei den rechten Namen —
So hat ein jedes seinen eignen Narren.

Neben diesem Paare gehen nun ein Poet und ein alter Jäger einher.

Rosette.

Der Baronesse Günstling
Ist ein Poete, genannt,

Der sonst nicht übel ist,
Ich läugne nicht dass er zuweilen
Recht gute Verse macht
Und artig singt.
Allein an ihm ist unerträglich
Dass alles auf ihn wirkt, wie er es nennt,
Dass er zu jeder Zeit empfindet,
Er fühlet rechts und links
Die Schönheit der Natur (u. s. w.)

Der Poet verehrt natürlich die Baronesse.

Poet.
Welch schöner Gedanke
Der zarten Baronesse.
Die göttliche Lina!
Sie ist wie ein Engel
Gefälligkeitsvoll . . . .

O herrliche Sonne,
Du gleichest der Gräfin
Die blendend gefällt,
Und Luna, du mildrer Stern,
Du gleichst der holden Baronesse!

O Luna, ich vergesse
Der Sonne gar zu gerne,
O Luna, ich vergesse
In deinen sanften Strahlen,
In deinem süssen Lichte,
Vor deinem Angesichte
Der Sonne, der Welt.

Also eine burleske Darstellung des Weimarer Hofes. Das Stück bringt den Ausgleich der ungleichen Hausgenossen.

Tasso.

Die höchste und zarteste poetische Ausgestaltung des Weimarischen Kreises haben wir im Tasso. Bei dieser Spiegelung von Weimar in Ferrara ist das herzogliche Paar zu Geschwistern geworden, und so wird die Behandlung ihrer Ehe vermieden. In der Gestalt

der Prinzessin haben wir das uns nun schon wohlbekannte Bild des zarten, zu trüber Einsamkeit und zu weltabgewandtem Phantasieleben neigenden, einer vollen Glücksempfindung nicht fähigen Wesens. Die Linien sind wie mit dem Silberstift gezogen, nicht so kräftig wie in den beiden pädagogischen, auf Heilung und Herstellung hinweisenden Dramen, aber es ist derselbe Umriss.

> Denn ihre Neigung zu dem werthen Manne
> Ist ihren andern Leidenschaften gleich.
> Sie leuchten wie der stille Schein des Monds
> Dem Wandrer spärlich auf dem Pfad zu Nacht:
> Sie wärmen nicht, und giessen keine Lust
> Noch Lebensfreud' umher. . . .

> Prinzessin. Ich lebe gern so stille vor mich hin. . . .
> Glücklich?
> Wer ist denn glücklich? . . . .
> Eines war,
> Was in der Einsamkeit mich schön ergetzte,
> Die Freude des Gesangs; ich unterhielt
> Mich mit mir selbst, ich wiegte Schmerz und Sehnsucht
> Und jeden Wunsch mit leisen Tönen ein.
> Da wurde Leiden oft Genuss, und selbst
> Das traurige Gefühl zur Harmonie. . . .

Diese Grundstimmung der Prinzessin nennt Leonore geradezu „die Krankheit des Gemütes.“ Wie im Triumph der Empfindsamkeit hat der Dichter das Drama auf der Neigung des Helden — wenn man dieses Wort auf Tasso anwenden darf — zu der zarten, trüben, unglücklichen Fürstin aufgebaut. Aber während dort der Liebende in männlichem Entschluss entsagt, ist es hier die Frau, die überwindet.

> Doch andre können nur durch Mässigung
> Und durch Entbehren unser eigen werden.
> So sagt man, sei die Tugend, sei die Liebe,
> Die ihr verwandt ist. Das bedenke wohl!

In der Katastrophe Tassos hat der Dichter wie im Werther nicht das ausgemalt, was war, sondern das, was hätte werden können, wenn er nicht zur Entsagung und Selbstüberwindung die Kraft gefunden hätte. Der

Triumph der Empfindsamkeit und Tasso sind die poetischen Früchte dieser Kämpfe.

Der Enkel Wolfgang schreibt einmal: des Grossvaters Briefwechsel mit der Herzogin sei zum Teil im Tasso abgedruckt. (Erich Schmidt, Charakteristiken 1, 316).

Die übrigen menschlichen Beziehungen des Tasso-Dramas ergeben sich nun von selbst. Goethe an Frau von Stein:

> Den Einzigen, Lida, welchen Du lieben kannst,
> Forderst Du ganz für Dich.

Leonore.
> Ach sie verliert -- und denkst Du zu gewinnen?
> Ist's denn so nöthig, dass er sich entfernt?
> Machst Du es nöthig, um allein für dich
> Das Herz und die Talente zu besitzen . . .?
> Bist Du nicht reich genug? Was fehlt dir noch?
> Gemahl und Sohn und Güter, Rang und Schönheit
> Das hast du alles, und du willst noch ihn
> Zu diesem allen haben? Liebst Du ihn?
> Was ist es sonst, warum du ihn nicht mehr
> Entbehren magst? Du darfst es Dir gestehn. —
> Wie reizend ist's, in seinem schönen Geiste
> Sich selber zu bespiegeln! Wird ein Glück
> Nicht doppelt gross und herrlich, wenn sein Lied
> Uns wie auf Himmels-Wolken trägt und hebt?
> Dann bist Du erst beneidenswerth!

Die Gestalt der Leonore, wie sie uns im Tasso vorliegt, lässt nicht verkennen, dass das Drama seine jetzige Form gerade in der Zeit erhalten hat, in der Goethe sich von Frau von Stein löste.

Hier soll nun aber eine kleine Beobachtung nicht zurückgehalten werden, die recht geeignet ist, die Grenzen für das Recht und den Wert solcher Modellaufspürung mahnend vor Augen zu führen. Von Leonore Sanvitale sagt Tasso:

> Ich weiss nicht wie es ist, konnt' ich nur selten
> Mit ihr ganz offen sein, und wenn sie auch
> Die Absicht hat, den Freunden wohlzuthun,
> So fühlt man Absicht und man ist verstimmt.

Nun halten wir daneben eine Briefstelle aus der

Zeit, in der die Tassodichtung sich formte. Goethe an Frau von Stein, 12. April 1782: „Die Herzogin ist's auch (liebenswürdig), nur dass es bey ihr wenn ich so sagen darf immer in der Knospe bleibt. Der Zugeschlossene schliesst alle zu und der offne öffnet, vorzüglich, wenn Superiorität in beyden ist. Man kann nicht angenehmer seyn als die Herzoginn ist, wenn es ihr auch nur Augenblicke mit Menschen wohl wird; auch sogar wenn sie aus Raisonnement gefällig ist, das neuerdings mehrmals geschieht, ist ihre Gegenwart wohlthätig." Die Tassostelle enthält in der That genau diese Beobachtungen, in Poesie übertragen, und doch wird es niemandem einfallen, die Gestalt der Leonore Sanvitale in irgend einen Zusammenhang mit der Herzogin Luise zu bringen. Gestalten wie der Magus und Lila, der Zauberer und die Zauberin, und besonders die weiterhin zu enthüllenden Gestalten des Märchens sind wesentlich Masken. In ihnen steckt freilich nicht entfernt das ganze Urbild, aber doch nichts, was dem Urbild ganz fremd wäre; sie verdanken ihre Existenz nur dem Bedürfnisse der Confession. Bei dieser Reihe, in die auch noch Pater Brey, Satyros, Epimenides gehören, ist der Nachweis des Urbildes zum Verständnis des Conceptionsherganges unerlässlich.

In einer Dichtung wie Tasso liegt die Modellfrage anders. Gewiss ergreift der Dichter den Stoff wegen der Analogie mit seiner eigenen Existenz; aber bei der Ausgestaltung macht nun auch die Ueberlieferung von den Personen des Ferrara-Kreises ihre Rechte ernstlich geltend, und so entstehen freiere Mischgestalten und Neuschöpfungen. Da kann denn auch einmal ein Zug, der an einem Menschen beobachtet ist, nicht bei der ihm entsprechenden Dichtungsgestalt, sondern bei einer anderen zur Darstellung gelangen, wie es hier geschehen ist. Nach dieser Einschränkung fahren wir in dem Geschäft des Modellnachweises fort.

Auch Antonio ist im Weimarer Kreise zu suchen und zu finden. Goethe selbst sagte am 6. Mai 1827 zu

Eckermann, dass es ihm zum Antonio nicht an Vorbildern fehlte. Als er in Weimar eintrat, gab es Einen. der ihm gegenüber genau Antonios Empfindung hatte:

wenn ein wackrer Mann
Mit heisser Stirn von saurer Arbeit kommt,
Und spät am Abend in ersehnten Schatten
Zu neuer Mühe auszuruhen denkt,
Und findet dann von einem Müssiggänger
Den Schatten breit besessen, soll er nicht
Auch etwas Menschlichs in dem Busen fühlen?

Düntzer (Goethe und Karl August, S. 23) berichtet: Aeusserst verstimmt war über den fremden Günstling auch der Minister von Fritsch. Jetzt, wo ihm die Regierung des Herzogs immer bedenklicher schien. bat er Karl August, ihn . . . als Minister zu entlassen . . . und der Landesregierung vorzusetzen. In der Eingabe hiess es: „Der erste Mann in Ew. Durchlaucht Ministerio sollte viel um Ihro Person, viel an ihrem Hofe sein . . . Wie könnte aber ich, der ich zu viel Rauhes in meinen Sitten, zu viel öfters an das Mürrische grenzende Ernsthaftigkeit, zu viel Unbiegsamkeit und zu wenig Nachsicht gegen das, was herrschender Geschmack ist, an mir habe. am Hofe gefallen?“ Gegen die Ernennung Goethes zum Geh. Rat führt er in einer weiteren Eingabe dessen „Untauglichkeit zu einem dergleichen beträchtlichen Posten“ an und die Zurücksetzung „einer Menge rechtschaffener langgedienter Diener, welche auf einen Posten dieser Art Anspruch machen könnten.“ In einem späteren Schriftstück stellt er dann dem Herzog die Kabinetsfrage. Der Entschluss, den Dr. Goethe im Conseil anzustellen, werde ihm von aller Welt verdacht werden. Dieser sollte, falls er, wie er ihm zutrauen wolle, wahres Attachement und Liebe zu dem Herzog habe, die ihm zugedachte Gnade sich verbitten. Er selbst könne nicht länger in einem Collegio sitzen, dessen Mitglied gedachter Dr. Goethe jetzt werden solle.

Dass Goethe, dessen Laufbahn bis dahin ein einziger Siegeszug gewesen war, unter diesem Widerstande schwer litt, ist selbstverständlich.

Hier haben wir also im Weimarischen Kreise einen Mann, der von sich selbst sagt, dass an seiner Wiege die Grazien ausgeblieben sind und der etwas Menschliches in seinem Busen fühlt, wenn er von einem jungen „Müssiggänger“, den „der freche Lauf seines Glückes“ verzog, den Schatten besessen findet, unter dem er auszuruhen dachte. Minister von Fritsch war bei Goethes Eintritt in Weimar 55 Jahre alt, und es ist bemerkenswert, dass auch dieser Gegensatz im Tasso anklingt:

Antonio. Der übereilte Knabe will des Manns
Vertraun und Freundschaft mit Gewalt ertrotzen? . . .
Alphons (zu Antonio), Du wirst als Freund, als Vater mit ihm sprechen. —

Also auch Tasso enthält eine poetische Darstellung von Goethes Neigung zur Herzogin Luise, diesmal im Gegensatz zum Triumph der Empfindsamkeit nicht die Darstellung der Entsagung, sondern die poetisch angenommene Unfähigkeit zur Entsagung und die daraus folgende Katastrophe. Diese Umbildung der Wirklichkeit ist der im Werther innig verwandt.

Wilhelm Meister, Egmont.

Auch in die Gestalt der Gräfin im Wilhelm Meister und in die Darstellung ihres Verhältnisses zu Wilhelm sind Züge aus dem Weimarischen Leben eingegangen. Das stille, verschlossene, aber edle Wesen der Gräfin und ihr Verhältnis zum Helden — gegenseitige aufkeimende, hoffnungslose Neigung — erinnern an das uns nun schon geläufige Bild der Herzogin: „. . . so wechselte die Gräfin mit Wilhelm bedeutende Blicke über die ungeheure Kluft der Geburt und des Standes hinüber und jedes glaubte an seiner Seite sicher seinen Empfindungen nachhängen zu dürfen.“ Wie die Prinzessin entsagt auch die Gräfin (fliehen Sie, wenn Sie mich lieben!), und wie Tasso hält Wilhelm die nach ihrem

Stande so hoch über ihm stehende Frau für einen Augenblick in seinen Armen.

Als Ehepaar haben der Graf und die Gräfin natürlich nichts mit Karl August und Luise gemein. Hier ist mit Recht an den Grafen Werther und seine Gemahlin erinnert worden.

Wie die Gräfin von Wilhelm, so ist auch die Regentin von Egmont durch Stand, Konvenienz, Verhältnisse getrennt. Auch die Regentin ist mit einigen Tropfen vom Wesen der Herzogin tingiert, wie sie über diese Kluft hinweg den Einfluss des glänzenden Mannes in ihrer strengen und spröden Art doch empfinden muss.

Die Jagd.

In der 1826—27 ausgeführten „Novelle" ist ein dreissig Jahre älterer Plan zur Verwirklichung gelangt. Tag- und Jahreshefte 1797: „Ein neues romantisch-episches Gedicht wurde gleich darauf entworfen. Der Plan war in allen seinen Teilen durchgedacht, den ich unglücklicherweise meinen Freunden nicht verhehlte. Sie rieten mir ab, und es betrübt mich noch, dass ich ihnen Folge leistete, denn der Dichter allein kann wissen, was in einem Gegenstande liegt, und was er für Reiz und Anmut bei der Ausführung daraus entwickeln kann."

Die zarte, anmutige, junge Fürstin wird von einem ausgebrochenen Tiger bedroht; Honorio, dessen jugendlich glühende Seele eine unausgesprochene, in der Novelle überaus zart angedeutete Neigung zu der jungen Herrin birgt, streckt ihn nieder. „Honorio schaute gerade vor sich hin, dorthin, wo die Sonne auf ihrer Bahn sich zu senken begann. — Du schaust nach Abend, rief die Frau (des Wärtels); Du thust wohl daran, dort giebt's viel zu thun, eile nur, säume nicht, Du wirst überwinden. Aber zuerst überwinde Dich selbst. Hierauf schien er zu lächeln; die Frau stieg weiter, konnte sich aber

nicht enthalten, nach dem Zurückbleibenden nochmals umzublicken; eine rötliche Sonne überschien sein Gesicht; sie glaubte, nie einen schöneren Jüngling gesehen zu haben."

Hier tritt der Kern des Planes von 1797 in bedeutsamen Worten hervor und fügt sich den mannigfachen Formen ein, die das eine grosse Motiv in Goethes Seele und Dichtung angenommen hat. Entsagung, Ueberwindung, Läuterung und daraus hervorgehend seliges Genügen und hohes Streben — das waren die Grundzüge des alten Plans zum Epos „Die Jagd." Das Motiv von dem niedergestreckten Tiger und dem durch Milde besänftigten, „dem eigenen friedlichen Wollen anheimgegebenen" Löwen gehörte schon dem alten Plane an („meine Tiger und Löwen", an Schiller, 27. Juni 1797). Die schöne Symbolik des Vorgangs ergiebt sich von selbst. Auch das Amormotiv der körperlichen Verschönerung und Verklärung zu neuem freudigem Leben enthält die angeführte Stelle in leiser Andeutung.

Das Märchen.

Sechs Jahre nach dem Tasso entsteht eine Dichtung, die von ihrem Erscheinen bis auf den heutigen Tag Staunen, Verdutztheit, Kopfschütteln erregt — das Märchen. Wunderliche, immer schöne und sinnlich anschauliche Bilder gleiten durch unsere Phantasie, jeder einzelne Vorgang ist klar und als Märchenteil verständlich, Sinn und Bedeutung des Ganzen bleiben rätselhaft. Seit mehr als einem Jahrhundert dauert nun schon die ungeduldige Spannung auf das Lösungswort, die Goethe in schelmischem Spiel mit dem Publikum hier erstrebt hat. An Schiller, 26. September 1795: „Ich hoffe, die 18 Figuren dieses Dramatis sollen, als soviel Rätsel, dem Rätselliebenden willkommen sein." Xenion 378—379:

„Das Mährchen.
Mehr als zwanzig Personen sind in dem Mährchen geschäftig.
„Nun und was machen sie denn alle?“ Das Mährchen, mein Freund.

Was mit glühendem Ernst die liebende Seele gebildet,
Reizte dich nicht, dich reizt, Leser, mein Kobold allein.

Der Kobold hat allerdings gründlich gereizt. Es sind eine Menge Deutungen des Märchens versucht worden; in der überaus fleissigen Uebersicht von Friedrich Meyer von Waldeck (Goethes Märchendichtungen, Heidelberg 1879) kann man sie sämtlich in einer grossen Tabelle überschauen. Aber keine einzige darunter hat sich Anerkennung zu verschaffen vermocht. Unter diesen Umständen sehen Andere, z. B. Düntzer, Julian Schmidt und Gödeke, im Märchen einfach ein Spiel der Phantasie, die ihrer eigenen freien Laune folgt, ohne etwas anderes zu wollen, als sich selbst zu vergnügen. Aber wenn auch der Leser an einer bunten Folge schöner wechselnder Bilder sich allenfalls auch ohne Deutung ergötzen kann, obwohl ihm manchmal etwas bänglich zu Mute wird, so wäre es doch Goethes dem Absurden abgewandter Natur unmöglich gewesen, dergleichen hervorzubringen.[1]) Ueberdies leugnet Goethe gar nicht, dass hinter der verwirrenden Folge bunter Bilder, die er im Zauberspiegel der Dichtung vorüberziehen lässt, ein geheimer Sinn sich birgt. Er selbst sagte zu Riemer: „Es fühlt ein jeder, dass noch etwas darin steckt und weiss nur nicht, was.“ Nach dieser Erklärung haben wir kein Recht, anzunehmen, dass nichts darin steckt. Ebenso weist Goethes Briefäusserung an Wilhelm von Humboldt mit Bestimmtheit auf einen geheimen Sinn: „Es war freilich schwer, zugleich bedeutend und deutungslos zu sein.“ Die Bedeutung sollte sich also der Deu-

---

[1]) Tiecks „Die Höhle“ (1800) ist eine sklavische Nachahmung von Goethes Märchen, aber ohne latenten Sinn. Eine andere Nachbildung haben wir in dem Märchen, womit der erste Teil von Novalis' Ofterdingen schliesst. Es hat einen vielfach erkennbaren, aber unklar schillernden Sinn.

tung entziehen. Und wenn Goethe sich im Briefwechsel mit Schiller über falsche Auslegungen des Märchens amüsiert, so weist er mit keinem Wort darauf hin, dass das Suchen nach Deutungen an sich verfehlt sei.

Goethe schreibt an den Prinzen August von Gotha über das Märchen: „wie Ihro Durchlaucht aus meiner Auslegung sehen werden, die ich aber nicht eher heraus zu geben gedenke, als bis ich 99 Vorgänger vor mir sehen werde.“ Wenn diese Bedingung auch für uns Nachlebende zu Recht besteht, dann gilt jetzt wahrlich der Schicksalsspruch im Märchen: „Es ist an der Zeit.“

Wer jetzt an die Deutung des Märchens geht und zunächst, wie billig, sich um seine Vorgänger kümmert, der hat ein Gefühl wie der Prinz, der um die wunderschöne Prinzessin freit, deren Hand nur durch Lösung eines aufgegebenen Rätsels zu erlangen ist. Der Preis ist herrlich, und was traut ein junger Prinz sich nicht zu — aber da grinsen ihn auf den Mauern des Palastes die aufgesteckten Köpfe seiner tollkühnen Vorgänger an und eine bange Vision zeigt ihm die gespenstische Gesellschaft um ein neues Mitglied vermehrt. Aber er geht doch hinein und versucht sein Heil.

Der Inhalt des Märchens, mit dem die Unterhaltungen der deutschen Ausgewanderten schliessen, wird hier als bekannt vorausgesetzt. Die Deutung müssen wir aus dem Märchen selbst gewinnen; zugleich sind die folgenden äusseren Zeugnisse zu berücksichtigen:

1. Schiller an Goethe, 29. August 1795: Das Märchen ist bunt und lustig genug und ich finde die Idee, deren Sie einmal erwähnt, „das gegenseitige Hülfleisten der Kräfte und Zurückweisen auf einander“ recht artig ausgeführt.

2. Goethe an Schiller, 26. September 1795: Der Landgraf von Darmstadt ist mit 200 Pferden in Eisenach angelangt und die dortigen Emigrirten drohen, sich auf uns zu repliciren, der Churfürst von Aschaffenburg wird in Erfurt erwartet.

Ach! warum steht der Tempel nicht am Flusse!
Ach! warum ist die Brücke nicht gebaut!

3. Schiller an Goethe, 16 Oktober 1795: es ist mir in der That lieb, Sie noch fern von den Händeln am Main zu wissen. Der Schatten des Riesen könnte Sie etwas unsanft anfassen.

4. Schiller an Cotta, 16. November 1795: Vom Goethe'-schen Märchen wird das Publikum noch mehr erfahren. Der Schlüssel liegt im Märchen selbst.

5. Goethe an Schiller, 21. November 1795: Die Zeugnisse für mein Märchen sind mir sehr viel werth und ich werde künftig auch in dieser Gattung mit mehr Zuversicht ans Werk gehen.

6. Schiller an Goethe, 17. Dezember 1795: Es ist prächtig, dass der scharfsinnige Prinz (August von Gotha) sich in den mystischen Sinn des Märchens so recht verbissen hat. Hoffentlich lassen Sie ihn eine Weile zappeln: ja, wenn Sie es auch nicht thäten, er glaubte Ihnen auf Ihr eigenes Wort nicht, dass er keine gute Nase gehabt habe.

7. Goethe an den Prinzen August von Sachsen-Gotha, 21. Dezember 1795: Ich finde in der belobten Schrift, welche nur ein so frevelhaftes Zeitalter als das unsrige für ein Mährchen ausgeben kann, alle Kennzeichen einer Weissagung und das vorzüglichste Kennzeichen im höchsten Grad. Denn man sieht offenbar, dass sie sich auf das Vergangene wie das Gegenwärtige und Zukünftige bezieht. Ich müsste mich sehr irren, wenn ich nicht unter den Riesen und Kohlhäuptern bekannte angetroffen hätte und ich getraute mir theils auf das vergangene mit dem Finger zu deuten, theils das Zukünftige was uns zur Hoffnung und Warnung aufgezeichnet ist abzusondern.

8. Goethe an Schiller, 23. Dezember 1795: Hier liegt z. B. eine Erklärung der dramatischen Personen des Mährchens bei, von Freundinn Charlotte (von Kalb).

9. Goethe an W. v. Humboldt, 27. Mai 1797: „Was Sie über das Mährchen sagen, hat mich unendlich ge-

freut . . . Ich habe noch ein anderes im Sinne, das aber, gerade umgekehrt, ganz allegorisch werden soll."

10. Goethe im Gespräch mit Riemer, 21. März 1809: Das Märchen kommt mir gerade so vor, wie die Offenbarung St. Johannis, die man noch heut zu Tage auf Napoleon deutet. Es fühlt ein jeder, dass noch etwas drin steckt, und weiss nur nicht was. —

Bei dem Versuch, das Rätsel zu lösen, lassen wir uns durch Zeugnis 6 und 9 vor mystisch-allegorischer Deutung warnen. Zeugniss 7 ist sorgfältig bei Seite zu lassen; Goethe lässt hier nach Schillers Rath den Prinzen „zappeln", indem er mit bedeutend klingenden Worten nichts sagt. Ueberhaupt war er sorgfältig bestrebt, das Eindringen in den Sinn des Märchens zu verhüten; der von Charlotte von Kalb versuchten Erklärung der dramatischen Personen setzte er eine aus der Luft gegriffene andere entgegen und ermunterte Schiller das Gleiche zu thun, „damit die Verwirrung noch toller würde." Wir werden nachher sehen, warum. —

Das Märchen erzählt von dem Unglück und Glück eines jungen Menschenpaares. Ein fürstlicher Jüngling, der gegenüber einem zarten, schönen, trübsinnigen jungen Weibe, das er liebt, „durch ein trauriges Geschick . . . in einer getrennten Gegenwart" lebt, wird, nachdem das Unglück auf den Gipfel gelangt ist und während schon alles hoffnungslos scheint, mit ihr in Glück und Liebe vereinigt[1]). Eine Weissagung bestimmt: Das Unglück der schönen Lilie wird aufhören, wenn der Tempel am Flusse steht und die Brücke gebaut ist. Wie diese Weissagung nun eintrifft und „ein allgemeines Glück alle einzelnen Schmerzen in sich auflöst" erzählt uns das Märchen. Feste Punkte für die Deutung, Leuchttürmen vergleichbar, sind die drei ersten Könige, von denen uns der Dichter durch den Mund des Alten mit der

[1]) Dem Leser, der mir durch die Reihe der betrachteten Dichtungen gefolgt ist, wird schon jetzt das lösende Aperçu für das alte Märchenrätsel aufgegangen sein.

Lampe sagt, dass sie die Herrschaft durch Weisheit, Schein und Gewalt bedeuten, der Schatten des Riesen, nach Zeugnis 3 die politischen von Frankreich ausgehenden Zeitereignisse, und die Worte:

> Ach! warum steht der Tempel nicht am Flusse!
> Ach! warum ist die Brücke nicht gebaut!

die nach Zeugnis 2 die Sehnsucht aus den schlimmen Zuständen der Gegenwart nach besseren ausdrücken.

Ehe wir nun diesen Dingen nähertreten, betrachten wir die drei Hauptgestalten des Märchens, den Alten mit der Lampe, die schöne Lilie und den jungen Fürsten. Der Dichter schildert einen weisen und hilfreichen Mann, ein zartes, schönes, unglückliches Mädchen und einen unglücklichen jungen Fürsten. Wollen wir nun weiter gelangen und hinter diesen einfachen poetischen Schöpfungen den geheimen Sinn des Dichters erspähen, so müssen wir besonders auf solche Züge aufmerksam sein, die diesen Figuren nicht notwendig zukommen, die auf Individuelles deuten.

„Der Alte mit der Lampe“ so heisst der hilfreiche weise Mann zum Unterschied von „dem Alten“ schlechtweg, dem Fährmann. Er ist von mittlerer Grösse und als ein Bauer gekleidet und er erscheint nie ohne seine Lampe. Sie ist das Wesentliche an ihm und sie wird deshalb sogar vertretungsweise gebraucht, um ihn selbst zu bezeichnen. (Und hat ihn nicht die Lampe mir gesandt . . . Bittet die Lampe). Es ist keine gewöhnliche Lampe, sondern eine, „in deren stille Flamme man gerne hineinsah und die auf eine wunderbare Weise, ohne auch nur einen Schatten zu werfen, den ganzen Dom erhellte“. Das Dunkle darf der Mann nicht erleuchten. Die Lampe hat die wunderbare Eigenschaft, alle Steine in Gold, alles Holz in Silber, tote Tiere in Edelsteine zu verwandeln und alle Metalle zu zernichten; diese Wirkung zu äussern, muss sie aber ganz allein leuchten. „Wenn ein anderes Licht neben ihr war, wirkte sie nur einen schönen hellen Schein, und alles Lebendige ward immer durch sie erquickt“. Von den

„Wirkungen des heiligen Lichts“ verspricht sich der Jüngling für seinen unglücklichen Zustand viel Gutes. Den hilfreichen Mann führt der Geist seiner Lampe dahin, wo man seiner bedarf, „sie spratzelt dann.“ In seiner Hütte entfernt der Mann mit der Lampe sorgfältig jeden anderen Glanz, er überzieht die Kohlen mit vieler Asche, schafft die leuchtenden Goldstücke bei Seite, „und nun leuchtete sein Lämpchen wieder allein in dem schönsten Glanze, die Mauern überzogen sich mit Gold“. Es ist kein gewöhnliches Gold, denn die Irrlichter sagen, es schmecke viel besser als gemeines Gold. Durch die Kraft der Lampe wird weiterhin die Hütte des Fährmanns in einen silbernen Tempel verwandelt.

Nun, es giebt auf der weiten Welt nur eine Leuchte, die das alles leistet: die Poesie. Sie vermag dem Poeten, dem sie allein leuchtet, geringe Dinge in köstliche zu verwandeln und die Wände seiner Hütte mit Gold zu überziehen; ist aber ein anderes Licht neben ihr — dient sie dem im irdischen Treiben Stehenden nur zur Erholung und zur Freude — so wirkt sie nur einen schönen hellen Schein. Alles Lebendige wird immer durch sie erquickt. Das ganz Dunkle darf ihr Träger nicht erleuchten — Poesie wirkt nicht, wo nicht einiger Schein des Höheren schon vorhanden ist.

Den Mann mit der Lampe für den Genius der Poesie oder „den Poeten“ zu halten, verbieten die für eine Idealfigur unpassenden individuellen Züge — er ist von mittlerer Grösse und als ein Bauer gekleidet. Es ist also ein bestimmter Dichter. Damit ich nun weder in die Versuchung noch in den Verdacht gerate, der Darstellung nach meinen Zwecken Gewalt anzuthun, gebe ich die Schilderung des Alten mit den Worten von Cholevius (Schnorr's Arch. Bd. I. S. 77): „In seiner Nähe wird Alles einsichtsvoller, thätiger und besser. Die Irrlichter betragen sich bescheiden und verständig, die Schlange gelangt erst durch das heilige Licht seiner Lampe zur rechten Klarheit. Er scheint die Schwächen Anderer nicht zu bemerken; Jeder ist ihm recht, wie

seine Natur auch sein mag; er tadelt Niemand und weiss sie alle zu gebrauchen . . . In seinem Benehmen gegen die Anderen verrät nichts das Gefühl der Ueberlegenheit und doch wird diese von Allen anerkannt . . . Der Dichter hat ihm eine Frau zugesellt, welche, da sie nicht mit den Wundergaben der Lampe belehnt ist, auch nach ihrem geistigen Wesen ganz in ihrem Stande bleibt." Und nun darf ich es wohl aussprechen: Der Mann mit der Lampe heisst Wolfgang Goethe. Der Dichter entnimmt hier nicht wie im Tasso seinen eigenen Empfindungen und Erfahrungen einzelne Züge, sondern er stellt bewusst unter der Maske des Alten mit der Lampe sich selbst dar. Goethe war von mittlerer Grösse. Als Bauer erscheint er auch in dem Gedicht: An den Herzog Carl August von Seb. Simpel (4,205). Wie hier sich selbst, so bezeichnet er in dem Brief an Jacobi vom 1. Februar 1793 Wieland als „den Alten". Das Bild von der Lampe als einer geistigen Potenz gebraucht Goethe im selben Jahre in dem Aufsatz Litterarischer Sansculottismus: „Viel zu spät kommt der Halbkritiker, der uns mit seinem Lämpchen vorleuchten will." Und in dem Gedicht Landschaft (3, 136) wird — ganz ähnlich wie hier für den Poeten — das, was den Maler macht, der künstlerische Blick und Sinn, mit dem Lampenbilde[1]) dargestellt.

Durch solcher holden Lampe Schein
Wird alles klar und überrein,
Was sonst ein garstig Ungefähr,
Tagtäglich, ein Gemeines wär'.

Ein anderes Mal (an Johanna Fahlmer, 5. Juni 1775) dient ihm das Bild zur Bezeichnung der Liebe: „und warum

---

[1]) Auch Rabelais (Pantagruel 4, 47) verwendet das Lampenbild ähnlich; seine wunderbare Lampe bedeutet Geist und Gelehrsamkeit; und der unterirdische Tempel, den sie erleuchtet, erinnert auch in Einzelheiten, z. B. darin, dass seine schweren Erzthüren sich unter geheimnissvollem Klingen öffnen, an Goethes Dichtung. Es ist wohl möglich, dass hier Reminiscenzen an Rabelais vorliegen, den Goethe ja wenige Jahre vorher für die Reise der Söhne Megaprazons gelesen hatte.

soll man auch das Lämpgen auslöschen, das einem so artig auf dem Wege des Lebens vorleuchtet nnd dämmert." Ganz ebenso im Werther (19, 55). Die „stille Flamme der Lampe" erinnert auch an die „stille Kerze" in dem Divangedicht: Selige Sehnsucht (6, 28). Nach Löper bedeutet die stille Kerze dort das Licht höheren Lebens. Mit dem Worte „still" pflegt Goethe einen reinen, heiligen, weltabgewandten Zustand zu bezeichnen. Die letzte Quelle aller dieser Lampengleichnisse ist wohl die Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen. —

Von der schönen Lilie erfahren wir, dass ihr Anblick und ihr Gesang und Harfenspiel das Auge, das Ohr und das Herz bezaubern. Sie lebt in tiefer Traurigkeit.

> Entfernt vom süssen menschlichen Genusse,
> Bin ich doch mit dem Jammer nur vertraut.

Die Pflanzen in ihrem Garten tragen weder Blüten noch Früchte, aber jedes Reis, das sie bricht und auf das Grab eines Lieblings pflanzt, grünt sogleich und schiesst hoch auf. Sie wird von drei schönen Mädchen bedient, die aber mit ihr gar nicht verglichen werden können. Ihre Trauer stimmt jedes Herz zum Mitleid; wenn sie aber mit dem Hündchen munter und unschuldig scherzt, so muss man mit Entzücken ihre Freude betrachten. Ihre blauen Augen wirken so unselig, dass sie allen lebendigen Wesen ihre Kraft nehmen und dass diejenigen, die ihre berührende Hand nicht tötet, sich in den Zustand lebendig wandelnder Schatten versetzt fühlen. Sie und der schöne Jüngling gehören durch Verhältnisse zusammen, die vor der Erzählung liegen und vorausgesetzt werden; er ist der Geliebte, der Freund, er ruft: „Muss ich, der ich durch ein trauriges Geschick vor dir, vielleicht auf immer, in einer getrennten Gegenwart lebe, der ich durch dich alles, ja mich selbst verloren habe, muss ich vor meinen Augen sehen, dass eine so widernatürliche Missgeburt dich zur Freude reizen, deine Neigung fesseln und deine Umarmung geniessen kann! Soll ich noch länger nur so

hin und wieder gehen und den traurigen Kreis den Fluss herüber und hinüber abmessen?"

Die poetische Physiognomie der schönen Lilie wird Jedem, der mir bis hierher gefolgt ist, bekannt erscheinen; wir betrachten aber vorerst noch den Jüngling.

Er ist jung, edel, schön, seine Brust ist mit einem glänzenden Harnisch bedeckt, um seine Schultern hängt ein Purpurmantel, ein tiefer Schmerz stumpft alle äusseren Eindrücke ab. Den Harnisch, den er mit Ehren im Kriege getragen und den Purpur, den er durch eine weise Regierung zu verdienen suchte, hat ihm das Schicksal gelassen, aber Krone, Scepter und Schwert sind weg; er ist so nackt und bedürftig, wie jeder Erdensohn, denn die schönen blauen Augen der Lilie haben ihre unselige Wirkung an ihm ausgeübt, sie haben ihm die Kraft genommen und ihn in den Zustand lebendig wandelnder Schatten versetzt.

In diesem Fürsten, dem nur der im Kriege mit Ehren getragene Harnisch und Purpur geblieben ist, und den die von der Geliebten ausgehende lähmende Wirkung getroffen hat, haben die Erklärer alles Mögliche zu erkennen geglaubt. Ich kann mir nicht versagen, aus der Uebersicht in Meyer von Waldeck's Buche den bisherigen Stand der Forschung vorzuführen. Den Jüngling deutet Novalis (1798) auf Friedrich Wilhelm III., Göschel (1834) auf die Legitimität, Wiek (1837) auf die Sehnsucht des sinnlichen Lebens nach dem höheren, Rosenkranz (1847) auf einen jungen Fürsten (die Schuld?), Meyer von Waldeck (1851) auf die Menschheit, Giesebrecht (1861) auf das Heldentum, Hartung (1866) auf den Helden der Zeit, Cholevius (1870) auf einen bourbonischen Prinzen, eventuell das Königsgeschlecht, Baumgart (1875) auf den Genius der deutschen Nation, Meyer von Waldeck (1879) auf den Genius der Menschheit.

Wir wissen, dass das nicht Goethes Art ist. Wenn er ausnahmsweise, z. B. in des Epimenides Erwachen, einmal Allegorien verwendet, dann sagt er es. Er führt dort die Dämonen des Krieges, der List, der

Unterdrückung, den Glauben, die Liebe, die Hoffnung u. s. w. als dramatische Personen ein. Zu einer Allegorie sich nicht zu bekennen, hatte er keine Veranlassung. Ueberdies besitzen wir noch ein ausdrückliches Zeugnis Goethes (Nr. 9 der oben gegebenen Zusammenstellung), das sämtliche allegorische Deutungen von vorn herein hätte verhindern sollen. Die Gestalten des Märchens stellen nach diesem Zeugnis keine Abstrakta vor; sie können nur wieder Gestalten, Personen vorstellen. Wenn also der Alte mit der Lampe kein Anderer ist als Goethe selbst, so kann auch der Fürst, dessen Schicksal er im Märchen seine Fürsorge zuwendet, nur in seiner Nähe gefunden werden. Carl August war 1792 von dem unglücklichen Feldzug in der Champagne, 1793 von der Belagerung von Mainz heimgekehrt und hatte gleich darauf seine Entlassung aus dem preussischen Militärdienste genommen. Er schreibt darüber an Herder (24. Februar 1794): „Sie bezeigen mir auch warmen Anteil, den Sie an einer Veränderung nehmen wollen, die freilich meine irdische Reise vollkommen in zwei Teile schneidet. Eine innerliche unwiderstehliche Ueberzeugung, dass ich einen Abschnitt machen musste, zwang mich, einen Schritt zu begehen, den Manche für inconsequent auslegen können.“ So erklären sich nun auch die eigenartigen Anspielungen. Den Harnisch, den er mit Ehren im Kriege getragen, und den Purpur, den er durch eine weise Regierung zu verdienen suchte, hat das Schicksal Carl August gelassen, aber Krone, Scepter und Schwert sind weg — Würde, Macht und Grösse hat das Regiment eines kleinen deutschen Fürsten in den gewaltigen und bedrohlichen Zeitverhältnissen nicht einzusetzen[1]); und durch die unselige Wirkung der blauen Augen der schönen Lilie ist er so nackt und bedürftig wie jeder Erdensohn. Dass er neben seiner Gemahlin „in einer getrennten Gegenwart“ lebte, wissen wir längst.

[1]) Krone, Scepter und Schwert sind aber vor allem auch deshalb vorläufig weg, weil die drei Könige den Jüngling später feierlich damit ausstatten und weihen sollen.



Es ist nicht das einzige Mal, dass Goethe die Herzogin Luise unter dem Bilde der Lilie poetisch zur Erscheinung bringt. Schon in der Darstellung der Herzogin als „Lila“ steckt dieser Vergleich. Und ein Jahr nach dem Märchen erschien in den Xenien unter der Ueberschrift L. D. das Distichon:

Eine kannt' ich, sie war wie die Lilie schlank und ihr Stolz war Unschuld; herrlicher hat Salomo keine gesehn.

L. D. ist zu lesen: Luise Darmstadt, wie in einem anderen ihr geweihten Distichon die Ueberschrift bedeutet: Luise Weimar.

L. W.
Schwänden dem inneren Auge die Bilder sämtlicher Blumen,
Eleonore, dein Bild brächte das Herz sich hervor.

Ein drittes Mal finden wir die Herzogin Luise unter dem Bilde der Lilie im neuen Alcinous dargestellt.

Auch aus Tiefurts Zauberhainen
Seh' ich manches Reis mit Freuden;
Doch um einen Lilienstengel
Will man mich besonders neiden.

Dass die zwei letzten Verse auf die Gunst der Herzogin für Kotzebue anspielen, hat schon v. Löper angenommen. Ihre Gestalt ist also in Goethes Vorstellung dauernd mit dem Lilienbilde verknüpft. Eine ähnliche Vorstellung liegt bei Herders Schilderung der Herzogin (an Lavater, Februar 1779) zu Grunde: „Sie ist . . . die zarteste Blume an Unschuld und Treue und Freundschaft.“

Auch Shakespeare hat am Schlusse von Henry VIII seine Königin so dargestellt: „a most unspotted lily“. Aber mit geringerem Recht; denn: „ist die Lilie nicht das Bild der Unschuld?“ (Wilhelm Meister, 23, 268).

Zu den uns schon bekannten Zügen in der Poesiegestalt der Herzogin kommen hier einige neue hinzu: der Blick ihrer blauen Augen wirkt so unselig, dass er allen lebendigen Wesen ihre Kraft nimmt; die Berührung ihrer Hand tötet oder lähmt, so dass die Be-

rührten sich in den Zustand lebendig wandelnder Schatten versetzt fühlen. Es handelt sich hier um eine Erfindung, die weiterhin als Hebel für die Erzählung dient, aber sie ist nicht ohne deutlich erkennbaren bildlichen Sinn. Wir erinnern uns, wie Goethe an Frau von Stein über die Herzogin schreibt: „Der Zugeschlossene schliesst alle zu,“ Ebenso am 28. Januar 1776: „Louise war gestern lieb. Groser Gott ich begreife nur nicht, was ihr Herz so zusammen zieht. Ich sah ihr in die Seele, und doch, wenn ich nicht so warm für sie wäre, sie hätte mich erkältet.“ Die Herzogin selber schreibt an Knebel: „Ich kenne mich ziemlich genau und habe durch diese Erkenntnis die Ueberzeugung gewonnen, dass meine Existenz auf keine andere zu wirken vermag.“

Diese „Unfähigkeit, auf eine andere Existenz zu wirken“, dieses „Zuschliessen“, dieses „Erkälten“ bringt Goethe hier poetisch zum Ausdruck — ihr Blick lähmt, und wer sich ihr trotzdem zu nähern versucht, wird ganz vernichtet — ihre Berührung tötet. „Schilt den unglücklichen Vogel nicht“, sagt ihr der Jüngling, „klage vielmehr dich an und das Schicksal.“

Wie die schöne Lilie das Lebendige tötet, so belebt sie das Tote. Wir kennen diesen Zug von ihren Vorgängerinnen. Schon Mandandane hielt weitläufige Unterredungen mit den Nachtigallen. Für die schöne Lilie gelten die Worte:

> Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten,
> Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.

Die Pflanzen im Garten der schönen Lilie tragen weder Blüten noch Früchte — aus einer solchen unfruchtbaren Existenz erwächst nichts Erfreuliches und Geniessbares — aber jedes Reis, das sie bricht und auf das Grab eines Lieblings pflanzt, grünt sogleich und schiesst hoch auf. Die Herzogin hatte die Mehrzahl ihrer Kinder durch den Tod verloren und war durch diese herben Erfahrungen in ihrer Neigung zum Trübsinn noch bestärkt worden.

Es handelte sich um die Darstellung eines chronischen

Uebels, einer dauernden Seelendisposition. Um einen starken Contrast zu erzielen, die glückliche Herstellung auf tiefe Verzweiflung folgen zu lassen, verwandelt Goethe das dauernde Missverhältnis in ein akutes Ereignis. Das Märchen zeigt uns, wie das äussere und innere Missgeschick des schönen Paares beseitigt wird. Der Jüngling wird durch das „gegenseitige Hülfleisten aller Kräfte" belebt, und das erste Wort seines Mundes ist „Lilie". „Liebe Lilie, rief er, was kann der Mann, ausgestattet mit allem, sich Köstlicheres wünschen als die Unschuld und die stille Neigung, die mir dein Busen entgegenbringt?"

Also: Friede im Weimarischen Fürstenhause und Beginn eines neuen schöneren Lebens. Hierzu wird der Jüngling von drei geheimnisvollen Königsgestalten eingeweiht, denen wir uns nun zuwenden.

In einem unterirdischen Felsentempel stehen der goldene, der silberne und der eherne König. Die Gestalt des goldenen Königs ist eher die eines kleinen als grossen Mannes. „Sein wohlgebildeter Körper war mit einem einfachen Mantel umgeben und ein Eichenkranz hielt seine Haare zusammen." Am Ende des Märchens, wo alles Leid sich zum Guten wendet, drückt er mit väterlich segnender Geberde dem Jüngling den Eichenkranz aufs Haupt und spricht: „Erkenne das Höchste."

Der silberne König ist von langer und eher schmächtiger Gestalt; „sein Körper war mit einem verzierten Gewande überdeckt, Krone, Gürtel und Scepter mit Edelsteinen geschmückt, er hatte die Heiterkeit des Stolzes in seinem Angesichte." Bei der Weihe des Jünglings durch die drei Könige neigt er sein Scepter gegen ihn und sagt mit gefälliger Stimme: „Weide die Schafe."

Der dritte, der „gewaltige" König, „der von Erz in mächtiger Gestalt da sass, sich auf seine Keule lehnte, mit einem Lorbeerkranze geschmückt war, und eher einem Felsen als einem Menschen glich", ruft: „Das Schwert an der Linken, die Rechte frei!" während der Jüngling sich mit seinem Schwerte gürtet.

Was ist es mit diesen drei Königen? Wir erfahren durch den Mund des Alten, dass sie die Weisheit, den Schein und die Gewalt repräsentieren. Das ist nun freilich eine deutliche Anlehnung an die freimaurerische Formel „beauty, strength, wisdom“, aber blosse allegorische Figuren können die Könige trotzdem nicht sein, denn der weise König ist von eher kleiner als grosser, der prachtliebende von langer und eher schmächtiger Gestalt. Ueberdies stehen sie zu einander in einem zeitlichen Folgeverhältnis: Der eherne König ist der jüngere Bruder der beiden anderen. Solche Züge wären für allegorische Gebilde ganz unpassend, und wir erinnern uns hier noch einmal der ausdrücklichen Erklärung Goethes an Wilhelm von Humboldt, dass sein zweites Märchen, das er dem Lilienmärchen nachschicken wollte, „gerade umgekehrt ganz allegorisch“ werden sollte. Wir haben also in den drei Königen keine Allegorien, sondern die Maskengestalten wirklicher Fürsten, die zu Carl August in einer nahen Beziehung stehen müssen. Es handelt sich um die Weihe Carl Augusts für seinen fürstlichen Beruf, nachdem sein häusliches Missgeschick in unserem Märchentraum beseitigt ist, und diese Weihe wird vollzogen durch die Idealgestalten seiner Vorfahren. Der goldene König, dessen Haupt ein Eichenkranz ziert, und der die Weisheit darstellt, ist Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen, der seiner Zeit auch über das spätere Sachsen-Weimar geherrscht hatte und dessen blutsverwandter Nachkomme Carl August war. Kurfürst Friedrich war in der That von untersetzter Gestalt, wie sein Grabmal in Wittenberg von Peter Vischer d. J. und das Gemälde von Lucas Cranach im Weimarer Museum zeigen. Als dem gelehrtesten unter den Fürsten seines Zeitalters, als dem Schützer der Reformation und Gründer der Universität Wittenberg gebührt ihm der Eichenkranz und der Weihespruch, mit dem er den Jüngling segnet: Erkenne das Höchste.

Für den gewaltigen König, der mit einem Lorbeerkranz geschmückt ist und sich auf seine Keule lehnt,

ergiebt sich dann die Deutung auf Herzog Bernhard von Weimar von selbst. Goethe hatte in den ersten Weimarer Jahren die Absicht, durch eine Lebensbeschreibung Herzog Bernhards seinem Nachkommen Carl August eine Huldigung zu erweisen. Er berichtet darüber in den Tag- und Jahresheften: „Nach vielfachem Sammeln und mehrmaligem Schematisieren ward zuletzt nur allzuklar, dass die Ereignisse des Helden kein Bild machen. In der jammervollen Iliade des dreissigjährigen Kriegs spielt er eine würdige Rolle, lässt sich aber von jener Gesellschaft nicht absondern.“ Im Märchen hat Goethe diese Huldigung in aller Stille und nur zu seinem eigenen Ergötzen nun doch dargebracht.

Und nun der prachtliebende König, der den Schein repräsentiert? Er muss zeitlich vor Herzog Bernhard gesucht werden, denn von diesem heisst es im Märchen: „Mit wem soll ich mich verbinden? fragte der König. — Mit deinen älteren Brüdern, sagte der Alte.“ Der silberne König ist also ein zwischen Friedrich dem Weisen und Herzog Bernhard zu findender Fürst. Wie Goethes Blick über die Weimarische Geschichte schweifte, musste er sich naturgemäss an den Moment heften, wo sein Sachsen-Weimar als selbständiges Land zu bestehen anfing. Das war 1572, wo Sachsen-Gotha und Sachsen-Weimar durch Erbteilung sich sonderten. Als silberner König erscheint also hier der Begründer des Herzogtums Sachsen-Weimar, Herzog Friedrich Wilhelm I, (1573—1602). Von ihm heisst es in Ersch und Gruber's Encyclopädie: „Von seinem Vater an Pracht und glänzenden Hof gewöhnt, setzte er . . . seit den Jahren seiner Mündigkeit die grossen Ausgaben zum Teil aus blosser Gutherzigkeit fort. Er konnte Niemandem Geschenke abschlagen, lebte selbst mit seiner Familie prunkend, und da dies seine Diener wahrnahmen, lebten sie auch auf seine Kosten verschwenderisch oder bereicherten sich mit seinen Einkünften. In Küche und Keller ging es drunter und drüber. . . . Unnütze Bauten, ein grosser Marstall mit kostbaren Pferden. . . ., prächtige Gastereien, viele

Reisen, Spiele, Geschenke, Drechsler, Maler und Juweliere verzehrten eine Menge Geld, das kein Jahr mit den Einnahmen im Verhältnis stand.“ Das wäre also der silberne König, dessen „Körper mit einem verzierten Gewande überdeckt, Krone, Gürtel und Scepter mit Edelsteinen geschmückt“ sind. Er ist „von langer und eher schmächtiger Gestalt“ und er hat „die Heiterkeit des Stolzes in seinem Angesichte.“ Die körperliche Erscheinung des Fürsten war Goethe von seinem Grabmal in der Weimarer Stadtkirche bekannt. Er ist dort in lebensgrosser knieender Marmorfigur dargestellt und seine Gestalt ist in der That „lang und eher schmächtig.“

Mir ist der Einwand gemacht worden, wie unwahrscheinlich es sei, dass Goethe die Gestalt eines so wenig bekannten Fürsten in seiner Dichtung dargestellt hätte. Aber in der Nähe ändert sich der Massstab für solche Dinge. Wenn etwa ein preussischer Festdichter die Idealgestalten des grossen Kurfürsten, des ersten Königs und Friedrichs des Grossen vorführte, so würde ein Ausländer den ersten und letzten wohl erkennen, den ihm wenig bekannten Friedrich I. aber auch an dem Merkmal der Prachtliebe nicht recognoscieren und dann diesen Teil der Dichtung befremdet abweisen. Aehnlich sind die Verhältnisse hier.

Karl August mit seinen Vorfahren zusammenzudenken war Goethe geläufig. In den Briefen aus der Schweiz, Realp, 12. November, bringt ein Pater, der mit Goethe und Karl August zusammen speist, das Gespräch auf Religionsfragen und setzt mit Selbstgefälligkeit die Vorzüge des Katholicismus auseinander. „Wie sehr würde er sich gewundert haben, wenn ihm ein Geist im Augenblicke offenbart hätte, dass er seine Peroration an einen Nachkommen Friedrichs des Weisen richte.“ An Herder, 10. Juli 1776: „Ich dacht schon, dir wirds doch wohl werden Alter, wenn du da oben stehst (auf der Kanzel der Schlosskirche in Weimar), und rechts in dem Chor des unglücklichen Johann Friedrich Grab, und seinen Nachkommen den besten

Jungen gegen Dir über . . . Und Herzog Bernhards Grab in der Ecke und all der braven Sachsen Gräber herum . . ." Ebenso an Lavater, 5. Juni 1780: „Sein (Herzog Bernhards und seiner Brüder) Familiengemälde interessiert mich noch am meisten, da ich ihren Urenkeln, in denen so manche Züge leibhaftig wieder kommen, so nahe bin."

Nun erklären sich auch einige kleine Einzelzüge in den Reden der Könige. Der silberne König fragt den Alten mit der Lampe: „Endigt sich mein Reich? Spät oder nie, versetzte der Alte." Also das Weimarische Reich wird spät oder nie aufhören. Gegen den Jüngling neigt der silberne König das Scepter und sagt mit gefälliger Stimme: „Weide die Schafe" (Ev. Joh. 21, 16) — Karl August erhält den Segen des ersten eigentlich Weimarischen Fürsten, der ihn als treuen Hirten über das Land setzt.

Für das Geheimniss der drei Könige enthält eine Stelle der Wahlverwandtschaften (20, 224) geradezu den Schlüssel. Mir ist diese Stelle erst nachträglich aufgefallen; sie bietet eine willkommene Bestätigung der durch unmittelbare Betrachtung gefundenen Lösung. „Eine Vorstellung der alten Völker ist ernst und kann furchtbar scheinen. Sie dachten sich ihre Vorfahren in grossen Höhlen rings umher auf Thronen sitzend in stummer Unterhaltung. Dem Neuen, der hereintrat, wenn er würdig genug war, standen sie auf und neigten ihm einen „Willkommen". Genau so, wie er es hier schildert, hat Goethe die Vorfahren Karl Augusts im Märchen zur Darstellung gebracht, und wie dieser würdige Neue nun hereintritt, stehen sie auf und „neigen ihm einen Willkommen". Als eine Vorstellung alter Völker ist die eigenartige Erfindung wohl nicht nachzuweisen; Goethe hat vielmehr hier sein eigenes Märchen im Sinne.

Giebt man die Deutung des fürstlichen Jünglings zu, so steht es übrigens auch im Märchen selbst klar geschrieben, dass die Könige drei Weimarische Fürsten und Vorgänger Carl Augusts vorstellen. „O mein Freund,

fuhr er fort, indem er sich zu dem Alten wendete und die drei heiligen Bildsäulen ansah, herrlich und sicher ist das Reich unserer Väter. . . .“

Die Weihehandlungen, mit denen Karl Augusts Vorfahren ihn hier für seinen Beruf einsegnen, sind schon bei der ersten Schilderung des Jünglings durch die Angabe vorbereitet, dass er Krone, Scepter und Schwert verloren und nur Purpur und Harnisch bewahrt hat. Die Verteilung der Weihehandlungen auf die drei Fürsten ist ihrer Eigenart fein angepasst. Der weise Schützer der Reformation drückt ihm mit väterlich segnender Geberde den Eichenkranz aufs Haupt und spricht dazu: erkenne das Höchste! Der prachtliebende erste Fürst von Sachsen-Weimar giebt ihm das prunkvolle Zeichen fürstlicher Würde und sagt: Weide die Schafe! Und von dem gewaltigen Kriegesfürsten erhält er das Schwert und den Spruch: Das Schwert an der Linken, die Rechte frei!

Wenn es von dem Jüngling heisst: „Er betrachtete die drei aufrecht stehenden Könige mit Staunen und Ehrfurcht“, so erscheint auch dieser Satz jetzt in seiner ganzen Bedeutung.

Bei der Weihe und Schwertgürtung geht mit dem Jüngling eine Veränderung vor. Um diesen bedeutsamen Zug zu würdigen, müssen wir aber zunächst eine Reihe von Zeugnissen überschauen. In Goethes Briefen erscheint wiederholt seine Klage über des Herzogs Unfähigkeit, sein heftiges, unruhiges Wesen zu zügeln. An Frau v. Stein, 14. Oktober 1779: „aber mit dem Herzog muss ich thun was mäsig ist. Doch könnt ich uns mehr erlauben, wenn er die böse Art nicht hätte, den Speck zu spicken und wenn man auf dem Gipfel des Bergs mit Müh und Gefahr ist, noch ein Stiegelchen ohne Zweck und Noth mit Müh und Gefahr suchte.“ An Knebel, 21. April 1783: „Der Herzog pflanzt viel und möchte auch schon, dass es gewachsen wäre.“ An Frau von Stein, 16. Juni 1783: „Der Herzog ist auf sehr guten Wegen, es klärt sich vieles in ihm auf, und

er wird gewiss in sich glücklicher und gegen andre wohlthätiger werden.“ Vgl. auch Weimarische Briefausgabe 4, 319; 5, 73; 5, 213; 6, 392; 7, 88; 10, 296. Mit solcher Mahnung wendet sich Goethe auch an den Herzog selbst. An Karl August, 4. Mai 1776: „Hernach habe ich noch eine Lecktion für Sie! — Da ich so auf dem Weeg über Ihre allzugrose Hizze bey solchen Gelegenheiten dachte, dadurch Sie immer im Fall sind, wo nicht was unrechts doch was unnötigs zu thun und Ihre eignen Kräffte und die Kräffte der Ihrigen vergebens anzuspannen.“ Ueber eine ähnliche offene Aussprache mit dem Herzog berichtet Goethes Tagebuch vom 1. Februar 1779. Und Karl August schreibt selbst an Knebel (Juli oder August 1783): „Ich muss mich erstaunlich wehren, meinem Herzen und den Leidenschaften nicht die Zügel schiessen zu lassen.“ Diese Eigenart des Herzogs hatte Goethe schon in dem Gedicht „Ilmenau“ in Wunsch und Hoffnung zum Guten gewendet:

Gewiss, ihm geben auch die Jahre
Die rechte Richtung seiner Kraft.
Noch ist bei tiefer Neigung für das Wahre
Ihm Irrthum eine Leidenschaft. . .
Dann treibt die schmerzlich überspannte Regung
Gewaltsam ihn bald da bald dort hinaus,
Und von unmuthiger Bewegung
Ruht er unmuthig wieder aus . . . .
Du kennest lang die Pflichten deines Standes
Und schränkest nach und nach die freie Seele ein.

(Vergleiche auch Briefe 4, 284 — 4, 292 — 4, 300 — 6, 61).

Hier nun in unserem Poetentraum löst sich diese Sorge wie alles andere Schlimme: „Der Alte hatte während dieses Umgangs den Jüngling genau bemerkt. Nach umgürtetem Schwert hob sich seine Brust, seine Arme regten sich und seine Füsse traten fester auf; indem er den Scepter in die Hand nahm, schien sich die Kraft zu mildern und durch einen unaussprechlichen Reiz noch mächtiger zu werden.“

Einen ähnlich zarten Sinn hat der Satz: „indess

der König in der Mitte der beiden Männer (des Alten mit der Lampe und des Fährmanns) nach der Brücke hinsah und aufmerksam das Gewimmel des Volkes betrachtete.“ Diese Gruppe der drei Männer ist bedeutsam, und in dem kleinen Satze steckt gar Manches. Knebel schreibt am 5. April 1790 an seine Schwester: Der Fürst hat die uninteressirtesten, gutmüthigsten und edeldenkende Menschen, wie vielleicht kein Fürst in Deutschland; aber ein böser Genius hat das Interesse für seine eigenen Leute weggenommen und auf ein preussisches Cürassierregiment transplantirt und ihm dadurch eine Menge unfassliche und widrige Maximen in den Kopf gesetzt. Er hat das Centrum seines Daseins ausser seinem Lande gesetzt; dadurch verliert alles Kraft, Muth und Leben, zumal bei der engen Wirthschaft und den kleinen Besoldungen.“ Goethe an den Herzog Karl August, 18. März 1788: „möchten Sie Sich durch Ihre mancherley äussere Verhältnisse, durch Uebernahme des Regiments keine disproportionirte Last aufgelegt haben. Es werde und wende sich alles zu Ihrem besten.“ Im Märchen hat der Jüngling sein Kriegsunglück hinter sich, wie Carl August nach der Campagne seine Entlassung aus dem preussischen Dienste nahm, und nun, nach seiner Wiedergeburt „betrachtet er aufmerksam das Gewimmel des Volkes.“ Wenn nun an dieser bedeutenden Stelle der Alte mit der Lampe und der Fährmann zu seiner Seite stehen, so können wir auch gleich den Fährmann mit Namen nennen, er heisst: Staatsminister von Fritsch. Der Fährmann war für die Oekonomie der Erzählung am Schlusse nicht notwendig; an der Wiederbelebung des Jünglings hatte er nicht teilgenommen — die ging nur von denen aus, die dem Jüngling menschlich nahe standen — aber zur Darstellung der neuen Ordnung musste er hier miterscheinen. Seine Hütte steht — durch die Kraft der Lampe verwandelt — jetzt als ein herrlicher Altar im Tempel des Weimarischen Staatsgebäudes. Will man übrigens für Fritsch lieber Voigt sagen — er war zwar nicht der Erste im

Staatswesen, stand aber Goethe näher — so habe ich dagegen nichts einzuwenden.

Bei den Vorgängen der Wiederbelebung des schönen Jünglings und bei der Gruppe, die er nun mit dem Alten mit der Lampe und dem Fährmanne bildet, erinnern wir uns des Zeugnisses 2, in dem Schiller die Idee, deren Goethe einmal erwähnte, das gegenseitige Hülfeleisten der Kräfte und Zurückweisen aufeinander, recht artig im Märchen ausgeführt findet.

Abseits von den drei Königen steht der vierte, der gemischte König. „Genau betrachtet war es eine Mischung der drei Metalle, aus denen seine Brüder gebildet waren. Aber beim Gusse schienen diese Materien nicht recht zusammen geschmolzen zu sein, goldene und silberne Adern liefen unregelmässig durch eine eherne Masse hindurch und gaben dem Bilde ein unangenehmes Ansehen.“ In der Folge schöner Bilder, die das Märchen ausmachen, ist dieses das einzige als unschön bezeichnete. Die Gestalt bricht nun plötzlich in sich zusammen, die Irrlichter haben aus ihr die goldenen Adern herausgeleckt. „Die unregelmässigen leeren Räume, die dadurch entstanden, erhielten sich eine Zeit lang offen und die Figur blieb in ihrer vorigen Gestalt. Als aber auch zuletzt die zartesten Aederchen aufgezehrt waren, brach auf einmal das Bild zusammen.“ Wir haben also einen König, in dem sich Stärke, prunkvoller Schein und Weisheit vereinigen; die Weisheit kommt ihm abhanden, und das Bild bricht zusammen. Die Deutung auf den Zusammenbruch der französischen Monarchie ergiebt sich von selbst. „Wer wird die Welt beherrschen? rief dieser mit stotternder Stimme. Wer auf seinen Füssen steht, antwortete der Alte. — Das bin ich! sagte der gemischte König. — Es wird sich offenbaren, sagte der Alte, denn es ist an der Zeit.“ Durch die Schilderung seines Aeusseren wird der vierte König geradezu als Ludwig XVI. gekennzeichnet: „Seine ansehnliche Gestalt war eher schwerfällig als schön.“ Goethe hat also jedem der vier Könige einen kleinen

persönlichen Steckbrief mitgegeben, der sein Aeusseres der Wirklichkeit entsprechend angiebt.

Mit bedeutsamen Worten begleitet der Dichter den Zusammenbruch des vierten Königs. „Wer nicht lacheu konnte, musste seine Augen wegwenden. Das Mittelding zwischen Form und Klumpen war widerwärtig anzusehen.“ Auch Goethe hatte es — in Grosskophta, dem Bürgergeneral, den Aufgeregten, Reineke Fuchs, Megaprazon und den venetianischen Epigrammen — erst mit dem Lachen versucht. Dann, als er merkte dass er nicht lachen konnte, schuf er sich andere Formen für die Darstellung des ungeheuren Ereignisses im Märchen, Hermann und Dorothea, dem Mädchen von Oberkirch und der natürlichen Tochter.

Ueber den hässlichen zusammengesunkenen Klumpen, in den sich der vierte König verwandelt hat, breitet dann „wohlmeinende Bescheidenheit“ eine prächtige Decke. So ist für das Ende des Märchens, wo alles sich in Schönheit und Freude auflöst, das störende Bild beseitigt. —

An der Thatsache, dass es die Irrlichter sind, die das Gold aus dem gemischten Könige lecken, haben wir den Punkt, von dem aus wir auch ihnen ihre Geheimnisse abfragen können.

Die Irrlichter zischen in einer unbekannten, sehr behenden Sprache gegen einander, lachen und hüpfen; die Zumutung, stille zu sitzen, erregt nur Heiterkeit bei ihnen. Wenn sie sich schütteln, so springen leuchtende Goldstücke nach allen Seiten, aber sie selbst werden dabei mager und klein, ohne dass ihre gute Laune darunter leidet. Sie gewinnen Fülle und Glanz neu, indem sie das Gold in der Hütte des Alten mit der Lampe herunter lecken. Früchte der Erde verschmähen sie. Gegen die Prinzessin und ihre Damen sind sie artig, sie sagen mit der grössten Sicherheit und vielem Ausdruck ziemlich gewöhnliche Sachen. Die Pforten des unterirdischen Felsentempels kann ausser

ihnen niemand aufschliessen, sie zehren mit ihren spitzen Flammen Schloss und Riegel auf. Vor den ehrwürdigen Herrschern machen sie krause Verbeugungen. Das Gold der Weisheit ist nicht für sie. Dem prächtigen Schein verleihen sie einen schönen Glanz, aber er kann sie nicht ernähren, sie müssen ihm von auswärts Licht bringen. Der durch Gewalt herrschende König kümmert sich nicht um sie, aus dem Gemischten lecken sie, wie wir schon wissen, mit ihren spitzen Zungen das Gold heraus, sodass er zusammenbricht.

Nach Analogie der „heiligen Flamme“ müssen auch die Irrlichter eine geistige Potenz vorstellen. Es kann nicht etwas Edles, Stetiges, Heiliges sein, die gegebenen Merkmale deuten vielmehr auf eine unruhige, zerstörende Kraft. Der politisch-ökonomischen Revolution in Frankreich ist eine litterarische vorangegangen, die Kritik der Encyclopädisten hat den Zusammenbruch der französischen Monarchie vorbereitet. Die Irrlichter haben aus diesem gemischten Könige das Gold gründlich herausgeleckt. Ganz wie es im Märchen geschildert ist, blieb dann die Figur eine Weile in ihrer vorigen Gestalt stehen, bis sie zusammenstürzte.

Auch was wir sonst von den Irrlichtern erfahren, stimmt dazu, dass es sich um die Revolutionsideen handelt. Dass diese gegenüber der reinen, heiligen Flamme der Poesie nur flackernde Irrlichter vorstellen, ist völlig zutreffend. Sie nähren sich vom Golde der Poesie — sie behaupten, es schmecke weit besser als gemeines Gold und schütteln es dann in glänzenden Goldstücken wieder von sich. In den Revolutionsideen ist Voltaire's und Rousseau's Poesie ausgemünzt worden. Früchte der Erde verschmähen die Irrlichter — „wir haben sie nie genossen“ — während Goethes Poesie sich gerade von den ewigen Urgewalten genährt hat, von Natur und Liebe. Die Unruhe der Irrlichter, das Gelächter, das ihnen die Zumutung des Alten erregt, sich zu setzen, bedarf dann keiner Erläuterung, ebenso dass sie mit der grössten Sicherheit und vielem Aus-

druck ziemlich gewöhnliche Sachen sagen. Ihre Goldstücke sind gefährlich; der Fährmann sagt: „wäre ein Goldstück in's Wasser gefallen, so würde der Strom, der dies Metall nicht leiden kann, sich in entsetzlichen Wellen erhoben, das Schiff und mich verschlungen haben." Damit haben wir eine Bestätigung der schon vorher gewonnenen Deutung für Fluss und Fährmann.

Die Besorgnis, dass die Irrwische mit ihren züngelnden Flammen auch das deutsche Haus in Brand stecken könnten, lag 1795 in der Luft — in Mainz war es ja wirklich geschehen. Nun sehen wir auch die Bedeutsamkeit der Anfangsworte des Märchens: „An dem grossen Flusse, der eben von einem starken Regen geschwollen und übergetreten war . . ." Da das Anschwellen des Flusses als technischer Hebel für die Erzählung nicht verwendet wird, so stehen die Worte um ihrer inneren Bedeutung willen da. Auch in dem Briefe an Schiller vom 9. März 1802 braucht Goethe als Bild der französischen Revolution „das Uebersteigen eines grossen Flusses und eine Ueberschwemmung." Zu „entsetzlichen Wellen" hatte sich Goethes Fluss noch nicht erhoben, aber geschwollen und übergetreten war er doch. Zum Beispiel waren Herder und Knebel zu Goethes Verdruss Anhänger der Revolutionsideen.

Während die in reiner, beharrender Menschengestalt erscheinenden Figuren des Märchens Masken sind, in denen bestimmte, mit Namen zu nennende Menschen stecken, haben wir bei den Irrlichtern ein freieres Verhältnis zwischen Bild und Sinn. Die Irrlichter sind, ohne dass das ihnen zu Grunde liegende Aperçu gerade verleugnet würde, doch zugleich in freiem poetischem Spiele ausgestaltete Märchenfiguren; sie stellen eine Zwischenform dar, die von den eigentlichen Masken zu der freien Märchengestalt der grünen Schlange und der anderen Tiere in unserer Dichtung hinüberführt. —

Der im Verlaufe der Märchenhandlung erreichte glückliche Zustand wird durch den grossen Riesen unterbrochen.

Den Schatten des Riesen kennen wir aus Zeugnis 3; es sind die von Frankreich herkommenden politisch-militärischen Bewegungen; der Riese selbst ist also Frankreich. „Der grosse Riese, der nicht weit von hier wohnt.“ In der That: viel zu nahe für den um sein Land besorgten Weimarischen Minister. Dass ihm Frankreich wie ein drohender Riese erschien, begreift sich. „Wie viel wird uns jene ungeheuere Masse noch zu schaffen machen“ schreibt er am 5. Dezember 1793 an Sömmering. Das revolutionäre Frankreich selbst schädigt das Gedeihen des weimarischen Staates nicht, wohl aber der Schatten des Riesen, der über den Fluss hinüber dahin reicht, wo der Jüngling und die schöne Lilie weilen. „Ob er nun gleich zwischen Menschen und Vieh auf das ungeschickteste hineintrat, so ward doch seine Gegenwart zwar von allen angestaunt doch von niemand gefühlt; als ihm aber die Sonne in die Augen schien, und er die Hände aufhub sie auszuwischen, fuhr der Schatten seiner ungeheuren Fäuste hinter ihm so kräftig und ungeschickt unter der Menge hin und wieder, dass Menschen und Thiere in grossen Massen zusammenstürzten, beschädigt wurden, und Gefahr liefen in den Fluss geschleudert zu werden.“ Einer Erläuterung bedarf diese Darstellung der von dem revolutionären Frankreich nach Deutschland hinüberreichenden Wirkungen nicht. Der Jüngling macht, als er die Unthat erblickt, eine unwillkürliche Bewegung nach dem Schwerte, aber er besinnt sich und blickt ruhig erst sein Scepter, dann die Lampe und das Ruder seiner Gefährten an. Dass Carl Augusts Neigungen auf den Kampf mit Frankreich gingen, wissen wir; er war zweimal zu Felde gezogen. Die Deutung des Fährmanns und seines Ruders bewährt sich auch in diesem Zusammenhange. Der Alte mit der Lampe mahnt zur Ruhe: „wir und unsere Kräfte sind gegen diesen Ohnmächtigen ohnmächtig. Sei ruhig! er schadet zum letztenmal und glücklicherweise ist sein Schatten von uns abgekehrt.“ Diese letztere Wendung ist uns nun schon ohne

Weiteres verständlich; die folgenden Briefstellen sollen aber noch zeigen, wie tief dieser Gedanke in Goethes Seele wurzelte. An Schiller, 26. Juli 1796: „Thüringen und Sachsen hat, so scheint es, Frist sich zu besinnen, und das ist schon viel Glück.“ Den 30. Juli 1796: „Das französische Ungewitter streift noch immer jenseits des Thüringer Waldes hin.“ Den 17. März 1798: Ein Glück, dass wir in der unbeweglichen nordischen Masse stecken, gegen die man sich nicht so leicht wenden kann“. An Voigt, Ende Juli 1796: „Wenn man das ungeheuere Interesse bedenkt, was die Franzosen von Ancona bis Würzburg zu bedenken haben, so sollte man hoffen, dass wir in dem jetzigen Augenblicke kein bedeutender Gegenstand für sie wären.“ Ebenso am 30. August 1796: „Wir kommen für diessmal im doppelten Sinne gut weg.“ Den 5. September 1796: „Wundersam genug geht das zurückkehrende Gewitter an unseren Grenzen vorbei.“ An Friedrich Jacobi, 8. September 1794: „ich baue und bereite mich doch vor, allenfalls, zu emigriren, ob es gleich bey uns Mittelländern keine Noth hat.“ Er tröstet sich also immer wieder damit, dass einstweilen der Schatten des Riesen von seinem Weimar abgekehrt ist. Die abmahnende Haltung des Alten mit der Lampe, der den heissblütigen Jüngling vom Kampfe mit dem Riesen zurückhält, drückt genau Goethes Ansicht über Carl Augusts Beteiligung am Kampfe mit dem revolutionären Frankreich aus. Goethe an Voigt, Luxemburg, 15. Oktober 1792: „Ich habe mit Betrübniss gesehen, dass das Geheime Conseil unbewunden diesen Krieg für einen Reichskrieg erklärt hat. Wir werden also auch mit der Heerde ins Verderben rennen.“ In demselben Sinne schreibt er am folgenden Tage an Herder: „Wenn Ew. Liebden Gott für allerlei unerkannte Wohlthaten im Stillen danken, so vergessen Sie nicht, ihn zu preisen, dass er Sie und Ihre besten Freunde ausser Stand gesetzt hat, Thorheiten ins Grosse zu begehen.“

Der Riese wird zuletzt in eine kolossale Bildsäule verwandelt, und sein Schatten zeigt die Stunden, die in

einem Kreis auf dem Boden um ihn her nicht in Zahlen, sondern in edlen und bedeutenden Bildern eingesetzt sind — die französische Revolution wird zum historischen Ereignis, an dem die Nachkommen die Stunden der Menschheitsuhr ablesen, und so ist „der Schatten des Ungeheuers in nützlicher Richtung.“ Die riesigen Obelisken in Rom lieferten dem Dichter das Bild. Er erzählt in der italienischen Reise (Rom, 3. September 1787), dass sie den alten und neuen Römern als Sonnenweiser dienten. —

In einem apokalyptischen Bilde hat Goethe im Märchen die ungeheuren Zeitereignisse mit den Zuständen seines Fürstenhauses und des Weimarischen Landes in Verbindung gesetzt. Wer nach gewonnenem Verständnis das Märchen noch einmal an sich vorüberziehen lässt, wird mit Freude die Darstellung von dem weisen Alten mit der Lampe, von der schönen Lilie und dem fürstlichen Jüngling geniessen, und das bängliche Gefühl verschwindet, das der schnelle Wechsel bunter, unverstandener Bilder hervorruft. —

Wenn der Alte mit der Lampe kein Anderer ist als Goethe selbst, so müssen wir uns „die Alte“ nun doch auch darauf ansehen, ob sie wirklich Christiane Vulpius vorstellt. Die Frau des Alten erscheint als gutmütig, brav, treuherzig, zuverlässig, von etwas inferiorer Art. Das hat schon Düntzer bemerkt. „Sie ist eine ganz gewöhnliche alte Frau, was bei dem höheren Geist ihres freilich auch äusserlich unscheinbaren Gatten seltsam auffällt . . . Sie ist eine ganz beschränkte, an das gewöhnliche Leben geknüpfte, keiner Erhebung über ihren engen Kreis fähige, aber höchst gutmütige sinnliche Natur“ (Düntzer, Erläuterungen, 58. Bd., S. 136 und 139). Ein gar nicht übles Porträt Christianens, das ich als eine erwünschte Bestätigung meiner Deutung ansprechen kann, da Düntzer ja weit entfernt ist, bei diesen Worten an Christiane zu denken. Ebenso Cholevius (Schnorr's Archiv Bd. I): „In ihrer

Naivität fühlt sie zwischen sich selbst und ihrem Manne keinen Abstand, so wie dieser sich ihr völlig gleichstellt und ihr stets mit vertraulicher Freundlichkeit begegnet."

Was hat es nun mit ihrer Hand auf sich, die durch Eintauchen in den Fluss schwarz, aber bei der „Auflösung der einzelnen Schmerzen in ein allgemeines Glück" wieder weiss wird? Es ist nicht schwer, sich darüber eine Vorstellung zu bilden; ein jeder Leser wird sich selbst ausmalen, was unter der Schwärze ihrer Hand etwa verstanden werden kann und weshalb das Weisswerden dieser Hand mit zu dem erträumten Bilde einer allgemeinen Weimarischen Glückseligkeit gehört.

Das Bild von dem Schwarz- und Weisswerden der Hand ist wohl eine biblische Reminiscenz. Psalm 18, 21 und 18, 25 und Hiob 22, 30 ist in etwas anderem Sinne von der „Reinigkeit der Hände" die Rede.

Wenn die Alte im Märchen versichert, „dass ihre Hände immer das Schönste an ihr gewesen wären, und dass sie ungeachtet der harten Arbeit diese edlen Glieder weiss und zierlich zu erhalten gewusst habe", so ist das gewiss ein Zug aus der Wirklichkeit.

Goethe löst in dem poetischen Traumbilde des Märchens alle unausgeglichenen Missverhältnisse der Wirklichkeit. Da darf denn sein eigenes Leid, seine häuslichen Bedrängnisse und Schwierigkeiten, nicht fehlen. Die Bezeichnnng unserer Dichtung als „Märchen" birgt auch ein gutes Teil wehmütiger Resignation in sich.

Am Schlusse, wo Alles sich zum Guten wendet und auch ihre Hand wieder weiss wird, sagt der Alte zu seiner Frau: „Alle Schulden sind abgetragen." Den Sinn fühlt ein Jeder. Sie erscheint dann verjüngt und verschönert wie ihr Mann, und er sagt: „ich nehme deine Hand von neuem an und mag gern mit dir in das folgende Jahrtausend hinüberleben." Für Jahrtausend lesen wir Jahrhundert und haben eine ganz öffentlich und völlig geheim ausgesprochene Erklärung Goethes, an Christiane festzuhalten.

Die Handlung des Märchens stellt die Erfüllung einer Weissagung dar, von deren Ursprung wir nichts erfahren. Der Alte mit der Lampe, die Schlange und die Lilie wissen von dieser Weissagung. Das Unglück des schönen Paares soll aufhören, wenn der Tempel am Flusse steht und die Brücke gebaut ist. Der Verkehr zwischen den beiden Ufern wird bei Beginn des Märchens durch den Fährmann aufrecht erhalten und durch die grüne Schlange, die sich jeden Mittag als Brücke über den Fluss legt. Die schöne Lilie wohnt jenseits des Wassers, alle anderen diesseits. Wir wissen schon von den früheren Formen, unter denen die Gestalt der schönen Lilie uns vorgekommen ist, dass sie in einem eigenen, Anderen nicht ohne Weiteres zugänglichen Gebiete weilt. Lila flüchtet in den Wald und giebt sich dort ihren Grabesphantasien hin, Mandandane geht im Mondschein spazieren, schlummert an Wasserfällen und hält weitläufige Unterredungen mit den Nachtigallen, Proserpina weilt in der Unterwelt. In allen diesen Formen erscheint die Eigenart der Herzogin, dem wirklichen Leben entfremdet, in einer trüben selbstgeschaffenen Phantasiewelt zu weilen. Auch hier im Märchen hat sie ein solches Gebiet als ihr eigenes Reich. Es ist das „Reich gestaltenmischender Möglichkeit“, das Reich der Unwirklichen, Traumhaften, Ersehnten. Nun verstehen wir die seltsame Bestimmung, dass der Fährmann aus diesem Gebiete „jedermann herüber, niemand hinüber“ bringen darf. Der Alte mit der Lampe ist der Einzige im Märchen, dem dieser Uebergang vom einen zum anderen Ufer jederzeit möglich ist, er gleitet über das Wasser, „gleich als wenn er auf Schlittschuhen ginge.“ Das ist das Vorrecht des Dichters. Die wunderbare Brücke muss gebaut sein, wenn Alles gut werden soll; das Wirkliche und das Ersehnte, Erträumte müssen sich vereinigen. Goethe hat dieses Bild von der zauberhaften Brücke nicht erst für unsere Dichtung geformt. In den Geschwistern sagt Wilhelm (9, 139): „So weggeschnitten, weggebrochen alle Aussichten — die nächsten auf ein-

mal — am Abgrunde! und zusammengestürzt die goldene Zauberbrücke, die mich in die Wonne der Himmel hinüberführen sollte.“ Schillers Gedicht „Sehnsucht“ hat dasselbe Bild von den zwei durch den Strom getrennten Welten. Es schliesst:

> Nur ein Wunder kann dich tragen
> In das schöne Wunderland.

Eben dieses Wunder hat die Poesie hier geleistet.

Die andere Bedingung lautet: wenn der Tempel am Flusse steht. Den Tempel kennen wir nun. Es ist die grosse Weimarische Vergangenheit, der ideale Ort, an dem die Gestalten der früheren Regenten sich finden. Wenn dieser Tempel am Flusse steht, wenn die grossen Ueberlieferungen der Vorzeit mit dem Strome des gegenwärtigen Lebens zusammenkommen, nicht mehr fern davon und unterirdisch als unwirkliches Bild bestehen, wenn die Gegenwart der Vergangenheit ebenbürtig ist und die grossen Traditionen fortbildet — dann wird alles gut werden. Dieser Tempel wird nun also in unserem Märchen vom jenseitigen Ufer nach diesseits — aus dem Reiche des Intelligiblen in die Wirklichkeit — und zugleich aus unterirdischer Tiefe an das Tageslicht versetzt. Diese Verwirklichung aller grossen Tradition aus der Vergangenheit muss eine verklärte, vollkommene Gegenwart für das Weimarische Staatsgebäude herbeiführen, und so geschieht es hier in bedeutsamer Weiterführung des Bildes. Der aufsteigende Tempel sondert die kleine Hütte des Fährmanns vom Boden ab und nimmt sie in sich auf. „Durch die Kraft der verschlossenen Lampe war die Hütte von innen heraus zu Silber geworden. Nicht lange, so veränderte sie sogar ihre Gestalt; denn das edle Metall verliess die zufälligen Formen der Bretter, Pfosten und Balken, und dehnte sich zu einem herrlichen Gehäuse von getriebener Arbeit aus. Nun stand ein herrlicher kleiner Tempel in der Mitte des grossen, oder wenn man will ein Altar des Tempels würdig.“ —

Wer auf die hier gebotene Lösung die Probe macht und das Märchen nun noch einmal liest und an sich vorüberziehen lässt, der wird dann freilich noch auf eine Anzahl kleiner Züge stossen, hinter denen er nichts weiter suchen darf: Der Onyx-Mops, der Habicht, die Abgabe der Kohlhäupter, Zwiebeln und Artischocken. Wenn ein solcher poetischer Apparat in Gang gesetzt ist, so wirkt er eben nach seinen eigenen Gesetzen und Bedürfnissen weiter. Die Mopsverwandlung erfindet der Dichter, um die Alte an den Ort der Handlung, zur schönen Lilie, hinzubefördern. Die Lilie belebt das Tote und lähmt das Lebendige, die Lampe des Alten verwandelt alle geringen Dinge in herrlich glänzende Edelsteine. Das sind zwei bildliche Darstellungen für die menschliche Eigenart der Herzogin und für die Wirkung der Poesie. Man sieht nun wohl, wie der Dichter diese beiden bildlichen Wirkungen hier weiter als technische Hebel verwendet. Aus ihnen ergiebt sich die Erfindung von dem toten Mops, den der Schein der Lampe in Onyx verwandelt hat und den die Lilie nun beleben soll. Indem nun der Alte seine Frau mit diesem Auftrage zur Lilie sendet, hat der Dichter seinen Zweck erreicht, er hat die Frau des Alten, die ja nach der Anlage der Erfindung keinen besonders thätigen Anteil an den Vorgängen haben kann, unauffällig nach dem Orte der Handlung geschafft, wo er die Figuren seines „Dramatis“ vereinigt. Aehnlich kann man leicht den Erwägungen nachgehen, aus denen die Erfindung von den Kohlhäuptern, Zwiebeln und Artischocken, von dem Kanarienvogel und von dem Habicht entstanden ist. Die bedeutendste dieser zu technischen Zwecken frei fabulirten Märchenfiguren ist die grüne Schlange. Goethe konnte dem Alten mit der Lampe nicht wohl die übernatürlichen Kräfte verleihen, durch die hier alles zum guten Ende geführt, der Jüngling wiederbelebt und die Brücke gebaut wird. Diese Kräfte vereinigt er also in der Märchenfigur der grünen Schlange, die nun freilich mit ihrer Menschensprache, ihrer gütigen und weisen

Gesinnung hoch über die übrigen, stummen Tiere des Märchens hinausgewachsen und den menschlichen Figuren des Märchens ebenbürtig geworden ist.

Die seltsame Erfindung, dass eine menschlich redende Schlange sich als Brücke über ein Wasser legt, findet sich übrigens in einem Excerpt des Märchens Guerino Meschino (Padua 1473) in Goethes Cellinipapieren (44, 414): „Der arme Guerino dagegen wagte sich, ich weiss nicht wie viele Stufen, immer weiter hinunter, bis er an einen gewaltigen Wasserfall kam. Ueber denselben ging er auf einem weichen und nachgebenden Brett hinüber, das er aber, als er es bei seinem Lichte näher betrachtete, für eine schreckliche und ungeheure Schlange erkannte, die ihm mit menschlicher Stimme sagte, dass sie Macho heisse“ u. s. w. Die Studien zum Cellini fallen grösstenteils in das Entstehungsjahr des Märchens.

Die Tiere im Märchen verdanken also technischen Erwägungen ihre Existenz. Einige weitere Werkstattpraktiken wollen wir nun noch näher betrachten.

Von der Alten hören wir den anscheinend geheimnisvollen und Deutung verlangenden Zug, dass sie Totes trägt, ohne es zu fühlen, „vielmehr hob sich alsdann der Korb in die Höhe und schwebte über ihrem Haupte.“ In meinen Deutungsbestrebungen war ich hier zunächst ratlos; ich glaube aber jetzt zu sehen, dass es sich um einen technischen Kunstgriff handelt. Der Dichter, auf eine Folge schöner Bilder bedacht und deutlich bestrebt, den feierlichen Zug am Schlusse würdig darzustellen, wollte vermeiden, einen Leichencondukt mit schwer belasteten Trägern vorzuführen; er hatte auch nicht einmal vier Träger zur Verfügung, sondern nur drei, wovon zwei weibliche, oder, wenn er die Dienerinnen der schönen Lilie nicht einschlafen liess, zwar Träger genug, aber nur einen männlichen darunter. Dieser Verlegenheit auszuweichen bediente er sich der Freiheit des Märchens, erfand das Freischweben des tote Dinge tragenden Korbes und trug Sorge, unauffällig schon im

Verlaufe der Erzählung diesen Zug einfliessen zu lassen. Riemer berichtet: „Goethe musste alles motiviren und es hätte — wie er einmal zu mir sagte — in einem seiner Stücke oder Romane nicht von einem Stückchen Kreide oder dergleichen Rede und Forderung sein können, ohne dass er es nicht schon früher unvermerkt und als hätte es nichts auf sich beigebracht oder angemeldet haben würde.“

Einer ähnlichen Erwägung entstammt ein anderer wunderbarer Zug. „Die Alte und ihr Mann ergriffen den Korb, . . . sie zogen von beiden Seiten daran, und er ward immer grösser . . ., sie hoben darauf den Leichnam des Jünglings hinein.“ Goethe will erst in dem unterirdischen Tempel die Wiederbelebung des Jünglings vor sich gehen lassen, damit sich die Weihe durch die Idealgestalten seiner Vorfahren sofort anschliessen kann. Es fehlt aber an einem geeigneten Vehikel zu seinem Transport. Da nimmt der Dichter den von der Alten zur Stelle gebrachten Korb, erinnert sich der Legende vom Thron des Königs Herodes in dem apokryphen Evangelium von der Jugend Jesu (sie findet sich auch im zweiten Kapitel der Wanderjahre verwendet), und so hat er, was er braucht.

Einen weiteren technischen Kunstgriff dieser Art glaube ich in einer Eigenschaft zu sehen, die der Lampe des Alten beigelegt wird. Alles Andere, was von ihren Wirkungen mitgeteilt wird, kennzeichnet entweder diese Lampe als die Poesie, oder es enthält wunderbare materielle Wirkungen, die im Verlaufe der Handlung sich bewähren und so den Zwecken der Dichtung dienen. Nur ein Zug hat gar keine Folge: Die Lampe hat die Eigenschaft, alle Metalle zu zernichten. Vermutlich wollte Goethe, als er das hinschrieb, die Oeffnung der Erzthüren des unterirdischen Tempels durch die Lampe des Alten bewirken, entschloss sich dann weiterhin, die spitzen Flammen der Irrlichter dafür zu verwenden, und versäumte, den nun überflüssig gewordenen vorbereitenden Hinweis zu streichen.

Einer technischen Erwägung entstammt auch, was wir im Folgenden von der schönen Lilie erfahren: „Denn so viele Personen auch um sie sein konnten, so durften sie doch nur einzeln kommen und gehen, wenn sie nicht empfindliche Schmerzen erdulden sollten.“ Das ist eine Milderung des allgemeinen Satzes, dass die schöne Lilie das Lebendige tötet oder in den Zustand lebendig wandelnder Schatten versetzt. Eine solche Milderung war nötig, weil ja sonst Niemand mit ihr verkehren konnte, ohne dass durch die angegebene Wirkung sofort die Handlung gehemmt würde.

Den Process, durch den die Wirklichkeit ins Märchenhafte übertragen wird, hat Goethe mit sichtlichem Hinblick auf sein eigenes Lilienmärchen in den guten Weibern (18, 297) geschildert: „Da sie das Nachdenken über ihr Schicksal nicht ganz loswerden konnte, so kleidete sie nunmehr alles was sie in der Vergangenheit betrübt hatte, was ihr in der Zukunft furchtbar vorkam, in abenteuerliche Gestalten. Was ihr und den Ihrigen begegnet war, Leidenschaften und Verirrungen . . . . alles verkörperte sich in körperlosen Gestalten, die in einer bunten Reihe seltsamer Erscheinungen vorüberzogen . . . Alles war bildlich, wunderlich und märchenhaft.“ Solche körperlose Gestalten ziehen nun auch in unserem Märchen an der Imagination vorüber, denn diese Masken-Darstellung wirklicher Menschengestalten kommt immer durch Reduction der Persönlichkeit auf wenige einfache Züge zu Stande; die Figuren werden schattenhaft und dünn.

Goethe schreibt an Schiller am 26. Oktober 1795 über das Märchen: „Wie ernsthaft jede Kleinigkeit wird, sobald man sie kunstmässig behandelt, habe ich auch diesmal wieder erfahren.“ Zu dieser ernsthaften und kunstmässigen Behandlung, in die wir hier einen Blick thun konnten, gehört auch die Handhabung der Beleuchtung im Märchen.

Die Handlung beginnt in der Nacht und dauert bis zum übernächsten Morgen. Der natürliche Beleuchtungswechsel in diesen dreissig Stunden vollzieht sich vor unseren

Augen, zugleich aber kommen durch die Bewegung der poetischen Maschinerie eine Fülle von Beleuchtungskünsten zur Erscheinung. Ueber alle Vorgänge zucken, glühen, leuchten die herrlichsten Lichterscheinungen und verbinden sich aufs Schönste mit der durch den Wechsel der Tageszeiten gegebenen Beleuchtung.

Der Fährmann wird mitten in der Nacht von zwei Irrlichtern geweckt, die sich in seinem Kahn über den Fluss setzen lassen. Sie schütteln sich und streuen leuchtende Goldstücke um sich her; das Lichtschauspiel ist dem aus Feuerwerken bekannten sehr ähnlich. Der Fährmann schüttet das gefährliche Gold in eine Kluft, in der sich die schöne grüne Schlange befindet. Sie verschlingt die leuchtenden Scheiben und fühlt „mit der angenehmsten Empfindung das Gold in ihren Eingeweiden schmelzen und zur grössten Freude bemerkte sie, dass sie durchsichtig und leuchtend geworden war . . . Desto angenehmer war es ihr, sich selbst, da sie zwischen Kräutern und Gesträuchen hinkroch, und ihr anmuthiges Licht, das sie durch das frische Grün verbreitete, zu bewundern. Alle Blätter schienen von Smaragd, alle Blumen auf das herrlichste verklärt.“ Sie gelangt zu den Irrlichtern; die opfern erst ihre ganze Breite auf und machen sich so lang und spitz als möglich; weiterhin schütteln sie wieder Goldstücke von sich und werden dadurch klein und mager, während die Schlange aufs Herrlichste leuchtet. Sie glaubt sich nun fähig, das unterirdische Gewölbe zu erleuchten, das sie entdeckt hat. Sie eilt hinein „und obgleich ihr Schein alle Gegenstände der Rotonde nicht erleuchten konnte, so wurden ihr doch die nächsten deutlich genug.“ Auf einmal aber wird eine marmorne Ader, die dunkelfarbig hindurchläuft, hell, und ein angenehmes Licht verbreitet sich durch den ganzen Tempel. Bei diesem Licht sieht die Schlange die drei Könige; wie sie sich nach dem vierten umsehen will, öffnet sich die Mauer, indem die erleuchtete Ader wie ein Blitz zuckt und verschwindet. Diese Lichterscheinungen, die er verwendet hat, um die

Schlange und den Leser mit dem Inhalt des Tempels bekannt zu machen, lässt der Dichter hier verschwinden, damit das Auge frei wird für eine neue, schönere: Ein Mann von mittlerer Grösse tritt aus der gespaltenen Mauer herein. Er „trug eine kleine Lampe in der Hand, in deren stille Flamme man gerne hineinsah, und die auf eine wunderbare Weise, ohne auch nur einen Schatten zu werfen, den ganzen Dom erhellte." Der Mann kommt nach Hause. „Indessen war das Feuer im Kamine zusammen gebrannt, der Alte überzog die Kohlen mit vieler Asche, schaffte die leuchtenden Goldstücke bei Seite und nun leuchtete sein Lämpchen wieder allein, die Mauern überzogen sich mit Gold." Die Alte macht sich mit dem Onyx auf den Weg zur schönen Lilie. „Die aufgehende Sonne schien hell über den Fluss herüber, der in der Ferne glänzte." Sie wandert zusammen mit dem schönen Jüngling. „Unter diesen Gesprächen sahen sie von Ferne den majestätischen Bogen der Brücke, der von einem Ufer zum andern hinüber reichte, im Glanz der Sonne auf das wunderbarste schimmern. Muss man nicht fürchten, sie zu betreten, da sie aus Smaragd, Chrysopras und Chrysolith mit der anmuthigsten Mannigfaltigkeit zusammengesetzt erscheint?" Nun begiebt sich das Unglück des schönen Paares, der Jüngling sinkt entseelt zur Erde. „Die Sonne war indessen untergegangen, und wie die Finsterniss zunahm, fing nicht allein die Schlange und die Lampe des Mannes nach ihrer Weise zu leuchten an, sondern der Schleier Liliens gab auch ein sanftes Licht von sich, das wie eine zarte Morgenröthe ihre blassen Wangen und ihr weisses Gewand mit einer unendlichen Anmuth färbte." Es wird Mitternacht und Morgen. „Fasse, sagte der Alte zum Habicht, den Spiegel, und mit dem ersten Sonnenstrahl beleuchte die Schläferinnen und wecke sie mit zurückgeworfenem Licht aus der Höhe . . . Die Alte und ihr Mann ergriffen den Korb, dessen sanftes Licht man bisher kaum bemerkt hatte, sie zogen von beiden Seiten daran und er ward immer grösser und leuchtender, sie

hoben darauf den Leichnam des Jünglings hinein und legten ihm den Canarienvogel auf die Brust, der Korb hob sich in die Höhe und schwebte über dem Haupte der Alten und sie folgte den Irrlichtern auf dem Fusse. Die schöne Lilie nahm den Mops auf ihren Arm und folgte der Alten, der Mann mit der Lampe beschloss den Zug, und die Gegend war von diesen vielerlei Lichtern auf das sonderbarste erhellt.

Aber mit nicht geringer Bewunderung sah die Gesellschaft, als sie zu dem Flusse gelangte, einen herrlichen Bogen über denselben hinübersteigen . . . Hatte man bei Tage die durchsichtigen Edelsteine bewundert, woraus die Brücke zusammengesetzt schien, so erstaunte man bei Nacht über ihre leuchtende Herrlichkeit. Oberwärts schnitt sich der helle Kreis scharf an dem dunklen Himmel ab, aber unterwärts zuckten lebhafte Strahlen nach dem Mittelpunkte zu und zeigten die bewegliche Festigkeit des Gebäudes. Der Zug ging langsam hinüber, und der Fährmann, der von Ferne aus seiner Hütte hervorsah, betrachtete mit Staunen den leuchtenden Kreis und die sonderbaren Lichter, die darüber hinzogen."

Man fühlt das Ergötzen, mit dem der Poet sich das herrliche Lichtschauspiel vorzaubert. Der Fährmann dient ihm zur Gewinnung des entfernten Standpunkts, damit dem Auge auch der Anblick aus der Ferne sich malt.

Der Alte schüttet die Edelsteine, in die der Körper der Schlange zerfallen ist, in den Fluss. „Wie leuchtende und blinkende Sterne schwammen die Steine mit den Wellen dahin." Am ehernen Thore des geheimnisvollen Tempels ruft der Alte die Irrlichter, die „geschäftig mit ihren spitzesten Flammen Schloss und Riegel aufzehrten." Der erreichte glückliche Zustand giebt dem Poeten Veranlassung, noch einmal für die Schlussgruppe seine Beleuchtungskünste aufzubieten. „In diesem Augenblick schwebte der Habicht mit dem Spiegel hoch über dem Dom, fing das Licht der Sonne auf und warf es über

die auf dem Altar stehende Gruppe. Der König, die Königin und ihre Begleiter erschienen in dem dämmernden Gewölbe des Tempels, von einem himmlischen Glanze erleuchtet, und das Volk fiel auf sein Angesicht.“ Mit einem Regen leuchtender Goldstücke schliesst lustig die Reihe der Lichtschauspiele des Märchens.

Aehnliche Künste wie hier hat Goethe auch in Pandora, in der deutschen und in der klassischen Walpurgisnacht spielen lassen. Für solche märchenhaften Lokale schafft er die seltensten Beleuchtungswunder herbei, wohlbewusst, wie sehr glänzendes Licht in Menschenseelen eine erhöhte, poetische Stimmung erzeugt.

Auch geheimnisvolle Töne lässt er zu gleichem Zweck erklingen. „Es ist an der Zeit! rief der Alte mit gewaltiger Stimme. Der Tempel schallte wieder, die metallenen Bildsäulen klangen, und in dem Augenblicke versank der Alte nach Westen und die Schlange nach Osten . . .“ Die Irrlichter zehren mit ihren Flammen das Schloss auf. „Laut tönte das Erz, als die Pforten schnell aufsprangen.“ Ja, er schmückt das Märchen selbst mit einer frei imaginierten Naturerscheinung, einem sichtbaren Echo: „weil sie eben zur Harfe sang; die lieblichen Töne zeigten sich erst als Ringe auf der Oberfläche des stillen Sees, dann wie ein leichter Hauch setzten sie Gras und Büsche in Bewegung.“ —

Am 21. März 1809 sagte Goethe zu Riemer, sein Märchen komme ihm gerade so vor wie die Offenbarung St. Johannis. Das ist nicht blos ein Vergleich; die Apokalypse ist in der That eine Quelle des Märchens. Johannes führt sieben geheimnisvolle Könige vor, unter denen der Wissende sieben römische Kaiser zu verstehen hat. Das war für Goethe die Anregung, in seiner Apokalypse drei Vorfahren Karl Augusts als geheimnisvolle Könige darzustellen, die den Jüngling feierlich weihen. Das Eintreten des allgemeinen Glücks wird im Märchen angekündigt durch dreimaliges Ertönen der Worte: „Es ist an der Zeit“. In demselben bedeutsamen

Sinne steht bei Johannes 16, 17 und 22, 10: „Die Zeit ist nahe.“ Die Zauberbrücke des Märchens erscheint erst wie von Jaspis und Prasem, dann bei weiterem Herannahen der grossen Verwandlung wie von Smaragd, Chrysopras und Chrysolith gebaut. Das neue Jerusalem schildert Johannes 21, 19: „Und die Gründe der Mauern und der Stadt waren geschmückt mit allerlei Edelgesteine. Der erste Grund war ein Jaspis, der andere ein Saphir, der dritte ein Chalcedonier, der vierte ein Smaragd, der fünfte ein Sardonyx, der sechste ein Sardis, der siebente ein Chrysolith, der achte ein Beryll, der neunte ein Topasier, der zehnte ein Chrysopras, der elfte ein Hyacinth, der zwölfte ein Amethyst.“ —

Das Märchen ist eine der vielen Formen, in denen Goethes unzerstörbarer Optimismus erscheint. Der Alte hat hier einmal mit seiner Wunderlampe seine eigene und seines Fürstenhauses häusliche Existenz beleuchtet und den Schein auch auf das Weimarer Land und bis nach Frankreich hinein fallen lassen, und da strahlt denn Alles in goldiger Verklärung.

> Es wäre zu verwundern, wenn die Zauberkraft
> Der Dichtung nicht bekannter wäre, die
> Mit dem Unmöglichen so gern ihr Spiel
> Zu treiben liebt (Tasso II, 4).

Wie nun dieses merkwürdige Gebilde in der Phantasie des Poeten erwachsen ist, können wir jetzt besser verstehen und nachschaffen, als es bei vielen anderen von vornherein durchsichtigen Dichtungen Goethes möglich ist, denn: „Die Sachen herankommen sehen, ist das beste Mittel sie zu erklären“ (II, 6, 265).

1) Lila, zum 30. Januar 1777. Ein Jahr nach seinem Eintritt in Weimar malt sich der Dichter in einem optimistischen Traumbilde aus, wie die unbefriedigende Ehe seines Fürstenpaares geheilt wird, und zwar durch ihn selbst, der als Doktor Verazio, als moralischer Leibarzt, die junge Frau aus ihrem trüben, verschlossenen Wesen zur Thätigkeit und Liebe erweckt.

2) Proserpina, 1777. Darstellung der Herzogin

unter dem Bilde der Königin des Schattenreichs, die aus der verhassten düsteren Umgebung sich nach ihrer sonnigen Jugend zurücksehnt und den Gemahl verabscheut.

3) Triumph der Empfindsamkeit, zum 30. Januar 1778. Wieder wird die gestörte Ehe hergestellt, die Frau von ihrem trüben Wahn befreit. Aber diesmal steht der Helfende — „der Prinz“ — nicht in weiser Ueberlegenheit und Ruhe dem Problem gegenüber; er selbst liebt die junge Fürstin, überwindet und entsagt.

4) Amor, zum 30. Januar 1782. Ein Poetentraum: Verjüngung, Erneuung, Verschönerung aller Mitglieder des Weimarer Kreises, Erneuerung der gesamten Existenz durch Liebe. Das Letztere richtet sich in Hoffnung und leiser Mahnung an die Herzogin.

5) Die ungleichen Hausgenossen, 1785, in Wiederaufnahme eines älteren Planes. Das bekannte Bild der unbefriedigenden Ehe; dazu Selbstkarrikatur Goethes als empfindsamer Poet, der die Baronesse liebt. Die Gruppe der drei Personen stimmt mit dem Triumph der Empfindsamkeit beinahe völlig überein. Ausgleich aller Störungen.

6) Tasso, 1780—1789. Wie im Triumph der Empfindsamkeit liebt der Held die junge Fürstin; aber hier entsagt und überwindet sie, der Liebende wird von seiner masslosen Poetenphantasie fortgerissen, die Katastrophe bricht über ihn herein.

7) (Vorgreifend:) Die Jagd, 1797. Honorio verschliesst seine Neigung für die junge Fürstin in seine Brust und wendet sich grossen und würdigen Aufgaben zu.

Das sind die Elemente, aus denen das Märchen sich krystallisiert hat. Es ist in der Anlage dem Ballet Amor gleich, eine Poetenvision, in der sich alles in Freude und Schönheit auflöst, was der Dichter in seiner und seines Fürstenpaares Existenz, in den Weimarischen und den Weltdingen als drückend empfindet. Ein allgemeines Glück löst alle Schmerzen in sich auf, alles

wird verjüngt, erneut, verschönt, wo Hütten standen, sind herrliche Marmortempel, zwischen denen die Menge fröhlich hin und her strömt und nach dem lustigen Goldregen aus den Lüften hascht. In die trübe Wirklichkeit eingeklemmte Menschenseelen ergötzen sich an solchen Phantasiereisen ins Land des Glücks und der Schönheit. Deshalb sind solche Bilder auch der schaffenden Volkspoesie geläufig. Sie werden als goldenes Zeitalter in die Vergangenheit, als Messiastraum in die Zukunft, als El Dorado in ein fernes Märchenland, als Paradies ins Jenseits verlegt. Also durch zeitliche und örtliche Abrückung legt sich die Volksphantasie den argen Contrast solcher Träume mit der wirklichen Gegenwart zurecht. Der Poet braucht um Zeit und Ort nicht verlegen zu sein, sein Traum begiebt sich im Lande der Dichtung.

Mit der Erneuerung der gesamten Amorvision tauchen nun in der Dichterphantasie die einzelnen Motive und Formen aus jener Dichtung wieder auf. Amor (16, 448): „Ich weiss eine Gruft, wo Gold und Silber und edler Steine Säfte von den Wänden triefen . . . zwischen zackigten Krystallen eingequetscht sollst du“ ... Märchen (18, 232): — „bald schlang sie sich zwischen den Zacken grosser Krystalle hindurch, bald fühlte sie die Haken und Haare des gediegenen Silbers und brachte ein- und den anderen Edelstein mit sich ans Licht hervor.“ Ferner Amor (16, 449): „Zauberin. Ich irre nicht, er ruft mich zu sich her . . . Bedarf er mein? ich fühl' ihn in der Nähe“. Märchen (18, 256): „Welcher gute Geist sendet dich in dem Augenblick, da wir so sehr nach dir verlangen und deiner so sehr bedürfen? Der Geist meiner Lampe, versetzte der Alte, treibt mich und der Habicht führt mich hierher. Sie spratzelt wenn man meiner bedarf.“ Vgl. auch Elpenor (11, 381): „wen die Götter lieben, den führen sie dahin, wo man sein bedarf.“

Zur Verhüllung des Persönlichen, der Gegenwart Angehörigen werden in beiden Dichtungen ungeheure Zeiträume eingeführt. Amor: „die Jahrhunderte des

Zorns sind vorbei. . . . Das schöne Leben, das wir so manch Jahrtausend sonst genossen" ... Märchen: „Sieh nur die alten Steine, die ich seit hundert Jahren nicht mehr gesehen habe . . . Ich mag gern mit dir in das folgende Jahrtausend hinüberleben."

In Amor ist von der ohnmächtigen Stärke des Alters die Rede, im Märchen heisst es: „unsere Kräfte sind gegen diesen Ohnmächtigen ohnmächtig."

Die Formen, in denen die grosse Verwandlung alles Leids in Glück angekündigt wird, sind dort und hier ganz ähnlich. Amor: „Die Stunde naht, wo wir für uns und viele ein feierliches Glück bereiten können. . . . Geh, gebiete den Deinigen, die Stunde naht . . . . . Ich seh sie nicht ferne die heilige Stunde." Märchen: „Es ist an der Zeit . . . Wir sind zur glücklichen Stunde beisammen, jeder thue seine Pflicht und ein allgemeines Glück wird alle einzelnen Schmerzen in sich auflösen."

In Amor verwandelt sich das Theater in einen prächtigen Saal, im Märchen die Hütte des Fährmanns in einen zierlichen Tempel.

Dass an der allgemeinen Verjüngung und Verschönung dort der Zauberer mit der Zauberin, hier der Alte mit seiner Frau ausdrücklich teilnehmen, ist schon gesagt. Es ist artig, Frau von Stein und Christiane demselben poetischen Zauberbade unterworfen zu sehen. —

Durch die Reihe der betrachteten Dichtungen ziehen sich vier Motive.

1) Der Traum einer Herstellung der Ehe des Fürstenpaares erscheint in Lila, dem Triumph der Empfindsamkeit, den ungleichen Hausgenossen und im Märchen; leise angedeutet auch in Amor. In Lila und dem Triumph der Empfindsamkeit wird die Heilung des Uebels mit moralisch-psychologischen Mitteln vorgeführt, im Märchen wird sie als ein Wunder erträumt.

2) Die Selbstdarstellung des Dichters als befangen in Liebe zu der jungen Fürstin — Triumph der Empfindsamkeit, ungleiche Hausgenossen, Tasso, Jagd.

Im Triumph der Empfindsamkeit und in der Jagd entsagt der Liebende; im Tasso geht er in massloser Leidenschaft zu Grunde, während die Fürstin entsagt und überwindet. Die Selbstdarstellung erscheint als Selbstkarrikatur im Triumph der Empfindsamkeit und in den ungleichen Hausgenossen.

3) Die Selbstdarstellung des Dichters als heilender, wohlthätiger Weiser, der die gestörte Ehe wiederherstellt, findet sich in Lila als Doktor Verazio und Magus, in Amor als Zauberer, im Märchen als Alter mit der Lampe. Als Alter mit der Lampe, als Zauberer, als Magus — immer ist Goethe der Doktor „Verazio".

4) Der Traum von Verjüngung, Erneuung, vollkommenem Glück ist den Dichtungen Amor und Märchen gemein. Er ist eine Steigerung des in Lila und dem Triumph erträumten irdischen Glücks und wird selbst wieder gesteigert in Pandora und Faust, wo die Verjüngung sich unter gleichzeitiger Verklärung und Entrückung ins Jenseits vollzieht. —

Wie kommt nun unser Märchen in die Unterhaltungen der Ausgewanderten?

Der Dichter führt uns in einen Kreis, der durch die Ereignisse in Frankreich äusserlich bedrängt und auch in seinem inneren Zusammenhalte bedroht wird. Das erregte politische Gespräch führt zu Spaltungen, ein wertes Mitglied des Kreises wird durch eine ihm im politischen Affekt zugefügte Beleidigung zu plötzlicher Abreise veranlasst. Da nehmen sich die Uebrigen zusammen und vereinigen sich zu freundschaftlichen, anmutigen Unterhaltungen, aus denen Alles verbannt sein soll, was entzweit und Leidenschaft erregt.

Minor (Zeitschr. f. deutsche Philol. Bd. 20, S. 78) hat darauf hingewiesen, dass der Kreis der Unterhaltungen der Jacobi'sche zu Pempelfort ist, welcher während Goethes Anwesenheit im Jahre 1792 gleichfalls durch Flüchtlinge beunruhigt wurde. „Bei täglich abwechselnden, bald sichern, bald unsichern Nachrichten war das Gespräch lebhaft und geistreich, aber wegen streitenden

Interesses und Meinungen gewährte es nicht immer eine erfreuliche Unterhaltung." (Campagne in Frankreich, Pempelfort, November 1792).

In dem Kreise der Unterhaltungen erscheint nun „der Alte", der ohne zur Verwandtschaft zu gehören, unter den Mitgliedern eine Art geistiger Führung ausübt, eine milde, wohlwollende, geklärte Natur. Dieser Alte erzählt das Märchen von dem weisen Alten mit der Lampe. „Lassen Sie auf meinem gewöhnlichen Spaziergange erst die sonderbaren Bilder wieder in meiner Seele lebendig werden, die mich in früheren Jahren oft unterhielten. Diesen Abend verspreche ich Ihnen ein Märchen, durch das Sie an nichts und an Alles erinnert werden sollen."

Das Märchen ist auch in Wirklichkeit nach den vorangehenden Teilen der Unterhaltungen entstanden, und wir sehen hier, wie der Dichter im Märchen die anfängliche Selbstdarstellung in den Unterhaltungen als „der Alte" durch die Hinzufügung des bezeichnenden Attributs der Lampe weiter ausgebildet hat. Die gesamten Unterhaltungen der Ausgewanderten zeigen, wie ein Kreis guter und geistvoller Menschen versucht, durch anmutige Gespräche und Erzählungen die trübe Gegenwart zu vergessen. Am Schluss leistet „der Alte" die Aufgabe für sich und seine Freunde auf seine Weise. Er schwingt den poetischen Zauberstab. Da öffnet sich der Himmel, und das Glück steigt hernieder zu dem Weimarischen Kreise. Alles öffentliche und persönliche Ungemach schwindet, alles Verwirrte, Trübe, Bedrängende löst sich, Jugend, Schönheit und Liebe beseligen ihn und seine Freunde, und für die fröhliche Menge regnet es Gold aus den Lüften.

Märchen, noch so wunderbar,
Dichterkünste machen's wahr.

Pandora.

Im Märchen gipfelt die Entwicklung der an die Gestalt der Herzogin Luise geknüpften Conception von Heilung, Erneuerung, Wiederaufbau; den gewaltigen Abgesang haben wir in „Pandora“.

Zu Epimetheus hat sich Pandora, allschönst und allbegabtest, auf kurze Zeit vom Olympos herniedergelassen und ihm der Seligkeit Fülle gewährt. Dann entschwand sie wieder, und nun klingt in seiner Seele nur noch der eine Ton der Sehnsucht, des schmerzlichen Entbehrens, traurig-süssen Erinnerns. Nur in kurzen Morgenträumen, die dem ruhelos sich Verzehrenden gegönnt sind, besucht ihn Elpore, seine und Pandoras Tochter.

Epimetheus. So sage mir denn zu!
Elpore. Und was denn? was?
Epimetheus. Der Liebe Glück, Pandorens Wiederkehr.
Elpore. Unmöglich's zu versprechen ziemt mir wohl.
Epimetheus. Und sie wird wieder kommen?
Elpore. Ja doch! ja!

Und nun begiebt sich das Unmögliche:

„Pandora (erscheint).
Glück und Bequemlichkeit die sie bringt.
Symbolische Fülle
Jeder eignet sich's zu.
Schönheit, Frömmigkeit, Ruhe, Sabbath, Moria . . .
Verjüngung des Epimetheus
Pandora mit ihm emporgehoben . . .“

Aus dem Schema ist hier nur herausgehoben, was die alten, wohlbekannten Leitmotive anklingen lässt. Das Unmögliche, Ersehnte geschieht, Schönheit und Glück und aller erträumten Gaben Inbegriff — Pandora — steigt hernieder. Der Leidende, Sehnende, Gealterte wird verjüngt wie im Amor und im Märchen und mit Pandora emporgehoben. Hier handelt es sich natürlich nicht mehr um die Herzogin Luise, aber der bisher mit ihrer Gestalt so dauerhaft verbundene Complex von poetischen Motiven vereinigt sich jetzt mit dem Inbegriff alles dessen, was als das ewig Weibliche hinanzieht.

Faust.

In einem letzten, höchsten Feierklange tönt das Verjüngungs- und Verklärungsmotiv aus. Fausts Unsterbliches geht in den Himmel ein.

Sieh! wie er jedem Erdenbande
Der alten Hülle sich entrafft,
Und aus ätherischem Gewande
Hervortritt erste Jugendkraft.

Und die letzte Formulierung der durch die Reihe der betrachteten Dichtungen hindurchgehenden Urconception, dass das auf Erden Unmögliche sich begiebt, der Traum Erfüllung wird und die heilige Erneuung sich vollzieht, sind die Worte:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichniss;
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereigniss;
Das Unbeschreibliche
Hier ists gethan;
Das ewig Weibliche
Zieht uns hinan.

Christiane Vulpius in Goethes Dichtung*).

Diese Göttin, sie heisst Gelegenheit; lernet sie kennen! . . .
Einst erschien sie auch mir, ein bräunliches Mädchen, die Haare
Fielen ihr dunkel und reich über die Stirne herab,
Kurze Locken ringelten sich ums zierliche Hälschen,
Ungeflochtenes Haar krauste vom Scheitel sich auf.
Und ich verkannte sie nicht, ergriff die Eilende, lieblich
Gab sie Umarmung und Kuss bald mir gelehrig zurück.
O wie war ich beglückt!

Das war am 12. Juli 1788. Nun strömt in Liedern und Elegien das erste Liebesglück aus.

---

*) Die Behandlung geht nicht streng chronologisch vor, sondern fasst das Verwandte zusammen. Folgendes sind die Zeugnisse, chronologisch geordnet: 1788: Morgenklagen, 2, 98; der Besuch, 2, 101; süsse Sorgen, 2, 93. 1788—1790: Römische Elegien, alle ausser 7 und 11. — 1790: Epigramme, Venedig, 3, 13, 26, 27, 28, 31, 34a, 49, 85, 86, 87, (88?), 89, 91, 92, (93?), 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102. Ferner 1, 465: 1, 2, 3, 4. 1, 466: Weit und schön. 1, 468: 16, 17. — Goethe an Carl August, 24. März 1791. — 1793: Das Wiedersehen 1, 287. — 1795: Das Märchen 18, 225. — 1796: Alexis und Dora 1, 265. — Vier Jahreszeiten, Frühling 4, Sommer ganz (1, 345). Elegie Hermann und Dorothea 1, 293. — 1797: Der neue Pausias 1, 272. Amyntas 1, 288. Schweizeralpe 2, 137. -- 1798: Die Metamorphose der Pflanzen 3, 85. — 1807 (1797): Die neue Melusine 25, 131. — 1811: Der neue Paris 26, 78. — 1813: Gefunden 1, 25. Im Vorübergehn 3, 49. — 1816: Gatte der Gattin 4, 61. An Alexander von Humboldt 4, 250. — Vor 1827: Zahme Xenien 3, 303.

Morgenklagen.

O du loses leidigliebes Mädchen,
Sag' mir an, womit hab' ich's verschuldet,
Dass du mich auf diese Folter spannest,
Dass du dein gegeben Wort gebrochen?

Drucktest doch so freundlich gestern Abend
Mir die Hände, lispeltest so lieblich:
Ja, ich komme, komme gegen Morgen
Ganz gewiss, mein Freund, auf deine Stube.

Und nun durchleben wir mit dem Liebenden die ganze lange Nacht des Wartens, lauschen mit ihm, ob der Tritt des Mädchens sich noch nicht hören lässt, nehmen mit ihm in der Stille der Nacht alle die kleinen Geräusche wahr, die nur der nächtlich Wachende kennt, sehen mit ihm den ersten Schein des grauenden Morgens, hören des Nachbars Thüre gehen, der früh den Tagelohn zu gewinnen eilt, die Wagen beginnen zu rasseln, das ganze geräuschvolle Menschentreiben setzt sich bei immer zunehmender Helle in Bewegung,

Und ich konnte, wie vom schönen Leben,
Mich noch nicht von meiner Hoffnung scheiden.

Die Sonne scheint ins Zimmer, der Liebende springt auf und eilt, seinen „heissen sehnsuchtsvollen Atem mit der kühlen Morgenluft zu mischen," er hofft dem Mädchen vielleicht im Garten zu begegnen,

Und nun bist du weder in der Laube
Noch im hohen Lindengang zu finden.

So führt das Gedicht in den letzten Worten an den Ort, wo es entstanden ist oder als entstanden sich giebt.

Ein anderes Bild aus jenen glücklichen Tagen:

Der Besuch.

Meine Liebste wollt' ich heut beschleichen,
Aber ihre Thüre war verschlossen.
Hab' ich doch den Schlüssel in der Tasche!
Oeffn' ich leise die geliebte Thüre!

Auf dem Saale fand ich nicht das Mädchen,
Fand das Mädchen nicht in ihrer Stube;

Endlich da ich leis die Kammer öffne,
Find' ich sie gar zierlich eingeschlafen,
Angekleidet, auf dem Sopha liegen.

Bei der Arbeit war sie eingeschlafen;
Das Getsrickte mit den Nadeln ruhte
Zwischen den gefaltnen zarten Händen:
Und ich setzte mich an ihre Seite,
Ging bei mir zu Rath', ob ich sie weckte.

Er weckt sie nicht, betrachtet sie lange mit innigem Anschaun, legt zwei Pomeranzen und zwei Rosen auf den Tisch nieder und stiehlt sich leise fort. In Wirklichkeit that er noch etwas, wovon im Gedichte nichts steht: er zeichnete das Mädchen. Die anmutige Zeichnung ist im Goethe-Jahrbuch 1894 veröffentlicht.

In Stoff, Rhythmus und poetischem Wesen ist das hinreissend liebenswürdige Gedicht der Zwillingsbruder zum vorigen. Gewiss sind beide innerhalb weniger Tage entstanden.

Der Wiederklang der seligen Stunden tönt aus den römischen Elegien heraus:

Sie athmet in lieblichem Schlummer,
Und es durchglühet ihr Hauch mir bis in's Tiefste die Brust.
Amor schüret die Lamp' indess und denket der Zeiten
Da er den nämlichen Dienst seinen Triumvirn gethan.

Alexander und Cäsar und Heinrich und Friedrich, die Grossen,
Gäben die Hälfte mir gern ihres erworbenen Ruhms,
Könnt' ich auf eine Nacht dies Lager jedem vergönnen . . .

Goethe an Carl August, 24. März 1791:

Indess macht draussen vor dem Thor,
Wo allerliebste Kätzchen blühn,
Durch alle zwölf Kategorien
Mir Amor seine Spässe vor.

Er vergleicht seine Liebe zu Frau von Stein mit dieser neu und gewaltig über ihn gekommenen Leidenschaft.

Vielfach wirken die Pfeile des Amor: einige ritzen,
Und vom schleichenden Gift kranket auf Jahre das Herz.
Aber mächtig befiedert, mit frisch geschliffener Schärfe,
Dringen die andern in's Mark, zünden behende das Blut.

In ruhiger Stunde erfreut er sich mit inniger Dankbarkeit seines menschlichen Glücks.

Welch ein Mädchen ich wünsche zu haben? Ihr fragt mich.
Ich hab' sie,
Wie ich sie wünsche, das heisst, dünkt mich, mit Wenigem viel.

„Sage wie lebst du?“ Ich lebe! Und wären hundert und hundert
Jahre dem Menschen gegönnt, wünscht' ich mir morgen, wie heut.

Er malt sich das Bild des einfachen, liebenswürdigen häuslichen Mädchens.

Sie erkundigt sich nie nach neuer Mähre, sie spähet
Sorglich den Wünschen des Mann's, dem sie sich eignete, nach.

Ein vertrauliches Gespräch der Beiden klingt wieder in den Distichen:

Wenn du mir sagst, du habest als Kind, Geliebte, den Menschen
Nicht gefallen, und dich habe die Mutter verschmäht,
Bis du grösser geworden und still dich entwickelt; ich glaub es:
Gerne denk' ich mir dich als ein besonderes Kind.
Fehlet Bildung und Farbe doch auch der Blüthe des Weinstocks,
Wenn die Beere, gereift, Menschen und Götter entzückt.

Wie das neue Glück auf seine Dichtung wirkt — fördernd und hindernd — gelangt häufig zu schönem Ausdruck.

Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet . . .

Alle Neun, sie winkten mir oft, ich meine die Musen;
Doch ich achtet' es nicht, hatte das Mädchen im Schoos . . .

Nun, verrätherisch hält er sein Wort, giebt Stoff zu Gesängen,
Ach! und raubt mir die Zeit, Kraft und Besinnung zugleich.

Schwerer wird es nun mir, ein schönes Geheimniss zu wahren;
Ach, den Lippen entquillt Fülle des Herzens so leicht!
Keiner Freundin darf ich's vertraun: sie möchte mich schelten;
Keinem Freunde: vielleicht brächte der Freund mir Gefahr.
Mein Entzücken dem Hain, dem schallenden Felsen zu sagen,
Bin ich endlich nicht jung, bin ich nicht einsam genug.
Dir, Hexameter, dir, Pentameter, sei es vertrauet,
Wie sie des Tags mich erfreut, wie sie des Nachts mich beglückt.

Auf der Reise nach Venedig träumt der Dichter sich in die Arme der Geliebten zurück, während ihn schon den zwanzigsten Tag der Wagen dahinschleppt. Und dort angekommen, schwebt ihm immer das entbehrte häusliche Glück vor.

Aber süsser, mit Blumen dem Busen der Schäferin schmeicheln;
Und dies vielfache Glück lässt mich entbehren der Mai.

Deshalb ist die zweite italienische Reise so kurz ausgefallen.

Weit und schön ist die Welt, doch o wie dank ich dem Himmel,
Dass ein Gärtchen beschränkt, zierlich, mein eigen gehört!
Bringt mich wieder nach Hause! Was hat ein Gärtner zu reisen?
Ehre bringts ihm und Glück, wenn er sein Gärtchen besorgt.

Ja, die ganze venetianische Epigrammendichtung ist ihm nur ein Mittel, sich über die Sehnsucht nach dem zu Hause gebliebenen Mädchen hinwegzutäuschen.

Wisst ihr, wie ich gewiss zu Hunderten euch Epigramme
Fertige? Führet mich nur weit von der Liebsten hinweg!

Wie er am Lido spaziert, fügt sich ihm der Gedanke an die Geliebte mit den Eindrücken der nächsten Umgebung zu einem Bilde zusammen, in dem er still innig das beglückende Lebensereignis darstellt.

An dem Meere ging ich, und suchte mir Muscheln. In einer
Fand ich ein Perlchen; es bleibt nun mir am Herzen verwahrt.

In diese Akkorde von Glück und Frieden klingen nun die ersten Misstöne hinein. Der Weimarer Klatsch findet den Weg in die römischen Elegien.

Schwer erhalten wir uns den guten Namen, denn Fama
Steht mit Amorn, ich weiss, meinem Gebieter, in Streit.

Keiner Freundin darf ich's vertraun: sie möchte mich schelten.

Das war keine blosse Annahme; Goethes Briefe an Frau von Stein vom 1. und 8. Juni 1789 zeigen, wie viel bittere thatsächliche Erfahrung in den Worten „sie möchte mich schelten“ steckt.

Und nicht nur Störung von aussen bedroht den menschlichen Bund. Es meldet sich die Sorge.

Ha, ich kenne dich, Amor, so gut als einer! Da bringst Du
Deine Fackel, und sie leuchtet im Dunkel uns vor.
Aber du führest uns bald verworrene Pfade; wir brauchten
Deine Fackel erst recht, ach! und die falsche erlischt.

Ach! sie neiget das Haupt die holde Knospe, wer giesset
Eilig erquickendes Nass neben die Wurzel ihr hin?
Dass sie froh sich entfalte, die schönen Stunden der Blüthe
Nicht zu frühe vergehn, endlich auch reife die Frucht.
Aber auch mir — mir sinket das Haupt von Sorgen und Mühe.
Liebes Mädchen! Ein Glas schäumenden Weines herbei.

Taugt die Geliebte ihrer Art nach auch in sein grosses und schönes Leben?

O du Liebe, dacht' ich, kann der Schlummer,
Der Verräther jedes falschen Zuges,
Kann er dir nicht schaden, nichts entdecken
Was des Freundes zarte Meinung störte? . . .

Wär's ein Irrthum, wie ich von dir denke,
Wär' es Selbstbetrug, wie ich dich liebe,
Müsst' ich's jetzt entdecken, da sich Amor
Ohne Binde neben mich gestellet.

Ist es vielleicht nur Eigennutz, der das junge, frische Mädchen in die Arme des älteren, angesehenen und wohlhabenden Mannes treibt?

Sie entzückt mich, und täuschet vielleicht.

Liebe flössest du ein und Begier; ich fühl' es und brenne.
Liebenswürdige, nun flösse Vertrauen mir ein!

Dieses Vertrauen schafft er sich beinahe mit Gewalt, er *will* sie gut und vertrauenswürdig sehen.

Alle sagen mir, Kind, dass du mich betriegest.
O betriege mich nur immer und immer so fort.

Oftmals hab' ich geirrt und habe mich wieder gefunden,
Aber glücklicher nie; nun ist dies Mädchen mein Glück!
Ist auch dieses ein Irrthum, so schont mich, ihr klügeren Götter,
Und benehmt mir ihn erst drüben am kalten Gestad.

Lass dich, Geliebte, nicht reun, dass du mir so schnell dich ergeben!
Glaub' es, ich denke nicht frech, denke nicht niedrig von dir.

Eine einzige Nacht an deinem Herzen! das andere
Giebt sich.

Aber das andere giebt sich nicht immer; das zeigt die Klage des Mädchens:

Kannst du, o Grausamer! mich mit solchen Worten betrüben?
Reden so bitter und hart liebende Männer bei euch?
Wenn das Volk mich verklagt, ich muss es dulden! und bin ich
Etwa nicht schuldig? Doch, ach! schuldig nur bin ich mit dir.

Goethe an Christiane Vulpius, Verdun den 10. September 1792: „Behalte mich ja lieb! denn ich bin manchmal in Gedanken eifersüchtig und stelle mir vor, dass dir ein anderer besser gefallen könnte, weil ich viele Männer hübscher und angenehmer finde als mich selbst. Das musst du aber nicht sehen, sondern du musst mich für den besten halten, weil ich dich ganz entsetzlich lieb habe und mir ausser dir nichts gefällt.“ Den 10. Oktober 1792: „Wenn ich dir etwas schrieb, das dich betrüben konnte, so musst du mir verzeihen. Deine Liebe ist mir so kostbar, dass ich sehr unglücklich sein würde, sie zu verlieren, du musst mir wohl ein Bisschen Eifersucht und Sorge vergeben.“ An Herder, 11. September 1790: „Wenn ihr mich lieb behaltet, wenige Gute mir geneigt bleiben, mein Mädchen treu ist, mein Kind lebt und mein grosser Ofen gut heizt, so hab' ich vorerst nichts weiter zu wünschen.“

Die weite Entfernung und lange Abwesenheit in der Campagne hatte die Eifersucht des Liebenden hervorgerufen. Hier fügt sich nun die Elegie Alexis und Dora ein. Der Liebende muss von seinem Mädchen sich auf weiter Reise entfernen.

Nicht der Erinnyen Fackel, das Bellen der höllischen Hunde
Schreckt den Verbrecher so, in der Verzweiflung Gefild,
Als das gelass'ne Gespenst mich schreckt, das die Schöne von fern mir
Zeiget: die Thüre steht wirklich des Gartens noch auf!
Und ein anderer kommt! Für ihn auch fallen die Früchte!

Und die Feige gewährt stärkenden Honig auch ihm!
Lockt sie auch ihn nach der Laube? Und folgt er? O macht mich, ihr Götter,
Blind, verwischet das Bild jeder Erinnrung in mir!
Ja, ein Mädchen ist sie! Und die sich geschwinde dem einen
Giebt, sie kehret sich auch schnell zu dem andern herum.

Schiller an Goethe, 18. Juni 1796: „Dass Sie die Eifersucht so dicht daneben stellen und das Glück so schnell durch die Furcht verschlingen lassen, weiss ich vor meinem Gefühl noch nicht ganz zu rechtfertigen, obgleich ich nichts Befriedigendes dagegen einwenden kann.“ Goethe erwidert etwas künstlich: „Für die Eifersucht habe ich zwei Gründe. Einen aus der Natur: weil wirklich jedes unerwartete und unverdiente Liebesglück die Furcht des Verlustes unmittelbar auf der Ferse nach sich zieht; und einen aus der Kunst, weil die Idylle durchaus einen pathetischen Gang hat und also das Leidenschaftliche bis gegen das Ende gesteigert werden musste, da sie denn durch die Abschiedsverbeugung des Dichters wieder ins Leidliche und Heitere zurückgeführt wird. Soviel zur Rechtfertigung des unerklärlichen Instinktes, durch welchen solche Dinge hervorgebracht werden.“ Den menschlichen Grund für die auffallende Stärke, mit der die Eifersucht hier dicht neben dem schönsten Liebesglück hervorbricht, konnte er allerdings selbst Schiller nicht sagen.

Eine späte Erinnerung an solche Zweifel haben wir in dem Gespräch mit Riemer vom 15. Mai 1808: „Goethes Geschichte amoris uxoris suae post expertam fidem.“

Auch die Eigenart des ungleichen und bürgerlich nicht legitimierten Bundes führt ungewollt gelegentlich in schwierige, bittere Lage.

Kränken ein liebendes Herz, und schweigen müssen; geschärfter
Können die Qualen nicht sein, die Rhadamanth sich ersinnt.

Ueber solche Augenblicke des Missmuts, der Sorge und Eifersucht strömt doch immer wieder die Flutwelle von Glück und Liebe dahin. Und bald klingt ein neuer Ton.

Das ist dein eigenes Kind nicht, worauf du bettelst, und rührst mich;
O, wie rührt mich erst die, die mir mein eigenes bringt!

Die Spinnerin-Ballade, an ein Gedicht Vossens von 1791 anknüpfend, hat ihre Ausgestaltung gewiss im Hinblick auf Christiane erhalten.

Dem jungen Wesen, das sich quillend unter dem Herzen der Geliebten regt, wird der wunderbarste poetische Willkommen bereitet, der je einem Menschenkinde zu Teil wurde.

Wonniglich ists, die Geliebte verlangend im Arme zu halten,
Wenn ihr klopfendes Herz Liebe zuerst dir gesteht.
Wonniglicher, das Pochen des Neulebendigen fühlen,
Das in dem lieblichen Schoos immer sich nährend bewegt.
Schon versucht es die Sprünge der raschen Jugend; es klopfet
Ungeduldig schon an, sehnt sich nach himmlischem Licht.
Harre noch wenige Tage! Auf allen Pfaden des Lebens
Führen die Horen dich streng, wie es das Schicksal gebeut.
Widerfahre dir, was dir auch will, du wachsender Liebling —
Liebe bildete dich; werde dir Liebe zu Theil!

Die Mutter seines Kindes bemüht sich Goethe auch geistig zu heben,

Wird doch nicht immer geküsst, es wird vernünftig gesprochen.

Und so versucht er, sie in die zarten Geheimnisse der wachsenden Pflanze einzuführen.

Dich verwirret, Geliebte, die tausendfältige Mischung
Dieses Blumengewühls über dem Garten umher;
Viele Namen hörest du an, und immer verdränget
Mit barbarischem Klang einer den andern im Ohr.
Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleichet der andern;
Und so deutet der Chor auf ein geheimes Gesetz,
Auf ein heiliges Räthsel. O könnt' ich dir, liebliche Freundin,
Ueberliefern sogleich glücklich das lösende Wort!

„Höchst willkommen war dieses Gedicht der eigentlich Geliebten, welche das Recht hatte, die lieblichen Bilder auf sich zu beziehen; und auch ich fühlte mich sehr glücklich, als das lebendige Gleichnis unsere schöne vollkommene Neigung steigerte und vollendete."

(II, 6, 143).*) Es war doch nur ein holder Selbstbetrug, solche Worte an das gute Mädchen zu richten. Und die Schlussworte:

> Die heilige Liebe
> Strebt zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf,
> Gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischem Anschaun
> Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt -

sie enthalten Wunsch und Hoffnung, aber leider nicht Erfüllung.

Aehnlich steht es mit der Bemühung des Liebenden, sein Mädchen zur Teilnahme heranzuziehen an der Dichtung, die sie so nahe angeht.

> Alle Freude des Dichters, ein gutes Gedicht zu erschaffen,
> Fühle das liebliche Kind, das ihn begeisterte, mit.

> Manuscripte besitz' ich wie kein Gelehrter noch König;
> Denn mein Liebchen, sie schreibt, was ich ihr dichtete, mir.

Wer einmal Schriftstücke von Christianens Hand vor Augen gehabt hat, wird leicht erraten, wie die „Manuscripte" zu Stande kamen, von denen unsere Verse erzählen. Es waren Schreibübungen, zu denen Goethe Christianen veranlasste. Gefruchtet haben sie nicht viel.

Wenn also auch nicht alle Blütenträume reiften — allmählich hat sich doch ein unzerreissbares Band um die Beiden geschlungen; das Mädchen ist sachte und unvermerkt in die Stellung der Hausfrau eingerückt.

> Neigung besiegen ist schwer; gesellet sich aber Gewohnheit,
> Wurzelnd, allmählich zu ihr, unüberwindlich ist sie,

> O gedenke denn auch, wie aus dem Keim der Bekanntschaft
> Nach und nach in uns holde Gewohnheit entspross,
> Freundschaft sich mit Macht in unserm Innern enthüllte,
> Und wie Amor zuletzt Blüthen und Früchte gezeugt.

> Schüre die Gattin das Feuer, auf reinlichem Heerde zu kochen!
> Werfe der Knabe das Reis, spielend, geschäftig dazu!

---

*) Mit diesen ein Jahr nach Christianens Tode veröffentlichten Worten giebt Goethe bewusst der Oeffentlichkeit nachträglich Kunde von dem, was sie längst wusste.



Lass im Becher nicht fehlen den Wein! Gesprächige Freunde,
Gleichgesinnte, herein!

Nur leider bleibt bei rollenden Jahren der Hausfrau nicht der holde Jugendreiz, der das Mädchen schmückte.

Das Wiedersehn.

Er.

Süsse Freundin, noch Einen, nur Einen Kuss noch gewähre
Diesen Lippen! Warum bist du mir heute so karg?
Gestern blühte wie heute der Baum; wir wechselten Küsse
Tausendfältig; dem Schwarm Bienen verglichst du sie ja,
Wie sie den Blüthen sich nahn und saugen, schweben und wieder
Saugen, und lieblicher Ton süssen Genusses erschallt.
Alle üben das holde Geschäft. Und wäre der Frühling
Uns vorübergeflohn, eh' sich die Blüthe zerstreut?

Sie.

Träume lieblicher Freund, nur immer! Rede von gestern!
Gerne hör' ich dich an, drücke dich redlich ans Herz.
Gestern, sagst du? — Es war, ich weiss, ein köstliches Gestern;
Worte verklangen im Wort, Küsse verdrängten den Kuss.
Schmerzlich war's zu scheiden am Abende, traurig die lange
Nacht von gestern auf heut', die den getrennten gebot.
Doch der Morgen kehret zurück. Ach! dass mir indessen
Zehnmal, leider! der Baum Blüthen und Früchte gebracht.

Es ist das Wiedersehn nach der Campagne in Frankreich. Mit zartem Gefühl hat der Dichter das wirkliche Verhältnis umgekehrt. „Er“ träumt hier den holden Traum weiter, und „Sie“ sieht die Veränderung. Und nicht allein die abnehmende Schönheit der Geliebten, auch ihre Stellung in Weimar drückt ihn mehr als sie. Er hat gut dichten: „Schüre die Gattin das Feuer, . . gesprächige Freunde, Gleichgesinnte herein!“ Wenn Gäste da sind, darf die Demoiselle Vulpius nicht zum Vorschein kommen. Und so vieles Andere drückt auf seine Seele. Die Ehe seines Fürstenpaares ist nicht glücklich, sie leben „in einer getrennten Gegenwart.“ Von dem revolutionären Frankreich droht den deutschen Dingen schwere Gefahr, er sieht sie kommen. Aber wofür ist er ein Poet? Ein Schwung des Zauberstabs,

und eine glückliche Verwandlung aller Dinge begiebt sich. Sein Mädchen, seine Frau ist verjüngt und verschönt, ihre „schwarze“ Hand weiss und rein, sein Fürstenpaar in Liebe und Eintracht vereint, die Fürstin bewillkommt sein Mädchen, „ihre neue Freundin“, der Riese Frankreich wird unschädlich und harmlos, ein allgemeines Glück löst alle einzelnen Schmerzen in sich auf und die goldene Zeit auf Erden bricht an. — Das ist das „Märchen“ in den Unterhaltungen der deutschen Ausgewanderten.

Als Mädchen hat die Geliebte früher im Bertuchschen Industriecomptoir künstliche Blumen gearbeitet, und dort hat er sie schon vor der italienischen Reise einmal gesehen. Und wie er in den Elegien als neuer Properz sein Glück besingt, so taucht ihm hier die Erinnerung an den griechischen Maler auf, von dem Plinius erzählt, er habe seine Geliebte als Kranzwinderin gemalt, weil sie sich auf diese Weise als armes Mädchen ernährt hatte.

Der neue Pausias und sein Blumenmädchen.

Sie. Sanft berühre die Rose, sie bleib' im Körbchen verborgen;
Wo ich dich finde, mein Freund, öffentlich reich' ich sie dir.

Er. Und ich thu', als kennt' ich dich nicht, und danke dir freundlich;
Aber dem Gegengeschenk weichet die Geberin aus . . .

Sie. Unzufriedener Mann! Du bist ein Dichter und neidest
Jenes Alten Talent? Brauche das deinige doch!

Er. Und erreicht wohl der Dichter den Schmelz der farbigen Blumen?
Neben deiner Gestalt bleibt nur ein Schatten sein Wort!

Sie. Aber vermag der Maler wohl auszudrücken: ich liebe!
Nur dich lieb' ich, mein Freund, lebe für dich nur allein!

Er. Ach! und der Dichter selbst vermag nicht zu sagen: ich liebe!
Wie du, himmlisches Kind, süss mir es schmeichelst in's Ohr.

In den Xenien für weibliche Gäste erhebt der Dichter in aller Stille in den Initialen die Geliebte zu seiner Gemahlin. Vielen:

C. G.

Viele Veilchen binde zusammen. Das Sträusschen erscheinet
Erst als Blume; du bist, häusliches Mädchen, gemeint.

Einer.

Raum und Zeit, ich empfind' es, sind blosse Formen des Denkens,
Da das Eckchen mit dir, Liebchen, unendlich mir scheint.

Kennst du die herrliche Wirkung der endlich befriedigten Liebe?
Körper verbindet sie schön, wenn sie die Geister befreit.

Kränken ein liebendes Herz, und schweigen müssen; geschärfter
Können die Qualen nicht sein, die Rhadamanth sich ersinnt.

Warum bin ich vergänglich, o Zeus? so fragte die Schönheit.
Macht' ich doch, sagte der Gott, nur das Vergängliche schön.

Und die Liebe, die Blumen, der Thau und die Jugend vernahmen's;
Alle gingen sie weg, weinend, von Jupiters Thron.

Leben muss man und lieben! Es endet Leben und Liebe!
Schnittest du, Parze, doch nur beiden die Fäden zugleich!

Wieder klingen hier die drei uns nun schon wohlbekannten Töne zusammen: jubelndes Glücksgefühl, schmerzliches Empfinden des Schiefen und Misslichen, das von dem menschlichen Bund nun einmal nicht fern zu halten war. Klage über das Schwinden jugendlicher Schönheit.

Auf der Schweizerreise 1797 schweifen die Gedanken zurück nach Weimar, gerade wie sieben Jahre vorher von Venedig.

Schweizeralpe.

War doch gestern dein Haupt noch so braun wie die Locke der Lieben,
Deren holdes Gebild still aus der Ferne mir winkt.

In der ersten Zeit reiner und voller Glücksempfindung hatte sich das beglückende Lebensereignis in einem lieblichen Bilde geformt. Er geht am Strande Muscheln zu suchen, in einer findet er ein Perlchen, nun bleibt es ihm am Herzen verwahrt. Das erschütternde Bild

der zweiten Periode ist ein Baum, den der umschlingende Epheu tötet. Tagebuch, 19. September 1797: „Ein Apfelbaum, mit Epheu umwunden, gab Anlass zur Elegie Amyntas."

Nikias, trefflicher Mann, du Arzt des Leibs und der Seele!
Krank, ich bin es fürwahr, aber dein Mittel ist hart.
Ach! mir schwanden die Kräfte dahin, dem Rathe zu folgen;
Ja, und es scheinet der Freund schon mir ein Gegner zu sein.
Widerlegen kann ich dich nicht; ich sage mir alles,
Sage das härtere Wort, das du verschweigst, mir auch.
Aber, ach! das Wasser entstürzt der Steile des Felsens
Rasch, und die Welle des Bachs halten Gesänge nicht auf.
Ras't nicht unaufhaltsam der Sturm? Und wälzet die Sonne
Sich von dem Gipfel des Tags nicht in die Wellen hinab?
Und so spricht mir rings die Natur: auch du bist, Amyntas,
Unter das strenge Gesetz ehrner Gewalten gebeugt.
Runzle die Stirne nicht tiefer, mein Freund, und höre gefällig,
Was mich gestern der Baum dort an dem Bache gelehrt.
Wenig Aepfel trägt er mir nur, der sonst so beladne;
Sieh, der Epheu ist schuld, der ihn gewaltig umgiebt.
Und ich fasste das Messer, das krummgebogene, scharfe,
Trennte schneidend und riss Ranke nach Ranken herab;
Aber ich schauderte gleich, als tief erseufzend und kläglich
Aus den Wipfeln zu mir lispelnde Klage sich goss! . . .
O verletze mich nicht! Du reissest mit diesem Geflechte,
Das du gewaltsam zerstörst, grausam das Leben mir aus . . .
Soll ich nicht lieben die Pflanze, die meiner einzig bedürftig,
Still mit begieriger Kraft mir um die Seite sich schlingt? . . .
Ja die Verrätherin ist's! Sie schmeichelt mir Leben und Güter,
Schmeichelt die strebende Kraft, schmeichelt die Hoffnung mir ab.
Sie nur fühl' ich, nur sie, die umschlingende, freue der Fesseln,
Freue des tödtenden Schmucks, fremder Umlaubung mich nur.
Halte das Messer zurück! o Nikias, schone den armen,
Der sich in liebender Lust, willig gezwungen, verzehrt!
Süss ist jede Verschwendung; o, lass mich der schönsten geniessen!
Wer sich der Liebe vertraut, hält er sein Leben zu Rath?

Nikias ist gewiss Schiller.*) Dieser Elegie gegen-

*) Eine ähnliche Mahnung Wilhelm von Humboldt's glaube ich in seinem Briefe an Goethe vom 22. November 1802 zu hören. „Schreiben Sie uns bald, und wenn die Mahnung eines abwesenden Freundes etwas vermag, lassen Sie sich das ἄῤῥητον am Herzen gelegen sein. Wie unendlich oft hat es mich noch in Gedanken beschäftigt."

über kann man nichts thun als sehen und erschüttert begreifen. —

Die Beziehung der bisherigen Dichtungen ist längst bekannt, und die Zusammenstellung beansprucht nichts, als ein menschliches Bild zu geben. Die Meinung der beiden Märchen „die neue Melusine“ und „der neue Paris“ ist bisher nicht bemerkt, und es ist deshalb erforderlich, ihre Deutung ausführlich zu begründen.

Die neue Melusine.

Der Dichter erzählt von einem Manne, der auf einer Reise ein schönes Mädchen kennen lernt. Er wirbt ungestüm um sie, und sie werden „das glücklichste Paar von der Welt.“ Eines Tages macht der Mann die Entdeckung, dass sein Mädchen eigentlich eine Zwergin ist und lässt sich in böser Weinlaune hinreissen, ihr das schmähend vorzuwerfen. Nun müssen sie sich trennen. Nur wenn er sich entschliessen kann, eben so klein zu werden wie seine Schöne in ihrer eigentlichen Gestalt, kann er sie heiraten und immer mit ihr leben, „in ihre Wohnung, in ihr Reich, in ihre Familie mit ihr übertreten.“ So geschieht es, aber er gelangt nicht zu vollem Glücke, denn er kann seinen vorigen Zustand nicht vergessen. „Ich hatte ein Ideal von mir selbst und erschien mir manchmal im Traum wie ein Riese. Genug die Frau, der Ring, die Zwergenfigur, so viele andere Bande machten mich ganz und gar unglücklich, dass ich auf meine Befreiung im Ernste zu denken begann.“ Er durchfeilt den magischen Ring, durch den die Verwandlung zu Stande gekommen ist, und löst sich aus dem Zwergzustand.

Die anmutige Dichtung befriedigt in hohem Masse, wenn man sie einfach als ein Erzeugnis der freien poetischen Laune betrachtet. Aber einige weiterhin zu besprechende Andeutungen Goethes, ferner die ebenfalls

vom Dichter selbst hervorgehobene Analogie zum neuen Paris, von dem noch die Rede sein wird, und endlich Goethes Erklärung, dass alle seine Dichtungen Bruchstücke einer grossen Confession sind — das Alles giebt uns das Recht, auch hier nach einem hinter den bunten Bildern sich verbergenden Sinne zu suchen.

Lucius (Friderike Brion, Stuttgart 1877) hat zuerst etwas von der „Confession" im Märchen von der neuen Melusine erkannt. Goethe hat in dem anmutigen Gebilde dargestellt, was ihm die Ehe mit Friederike unmöglich machte. Er hatte ein Ideal von sich selbst und erschien sich manchmal im Traum wie ein Riese. Die Verbindung mit dem einfachen, liebenswürdigen Mädchen hätte ihn in die Sphäre des Zwerghaften hineingezogen. Meyer von Waldeck (Goethes Märchendichtungen, Heidelberg 1879) und Bielschowsky (Friederike Brion, Breslau 1880) haben sich Lucius angeschlossen. Widerspruch scheint Lucius nicht gefunden zu haben, und wirklich befriedigt seine Deutung zunächst in hohem Masse. Goethe selbst deutet in Dichtung und Wahrheit verständlich genug auf die Beziehung zu Friederike hin. „Wir begaben uns in eine geräumige Laube und ich trug ein Märchen vor, das ich hernach unter dem Titel: die neue Melusine aufgeschrieben habe. Es verhält sich zum neuen Paris ungefähr wie der Jüngling zum Knaben, und ich würde es hier einrücken, wenn ich nicht der ländlichen Wirklichkeit und Einfalt, die uns hier gefällig umgiebt, durch wunderliche Spiele der Phantasie zu schaden fürchtete."

In den wunderbaren Sesenheim-Kapiteln hat Goethe einmal dem menschlichen Sehnen nach einfachen, schönen, unschuldigen Verhältnissen, aus dem die ganze Schäferpoesie erwachsen ist, auf seine Weise entsprochen. Wir sehen glückliche Menschen in anmutiger Landschaft und ihn selbst mitten darunter. Noch in späten Jahren genügte ein kleiner Anlass, um ihm das Bild dieser glücklichen Jugendtage hervorzurufen. In ein Stammbuch. Zum Bildchen von Ulrichs Garten (4, 52):

Dass zu Ulrichs Gartenräumen
Soll ein Verschen mir erträumen,
Ist ein wunderbarer Streich:
Denn es war von süssen Träumen
In den ländlich engen Räumen
Mir ein Frühling hold und reich.
Sollt' es euch zu Lust und Frommen
Auch einmal zu Gute kommen,
Freut euch in dem engsten Raum.
Was beglückt es ist kein Traum.

In Sesenheim leben wir mit Goethe auf einer jener glücklichen Inseln, von denen die Dichter erzählen. Diesen Zauber hätte das Märchen von der neuen Melusine sofort wieder zerstört. Das „wunderliche“ Spiel der Phantasie — auch dieser Ausdruck deutet darauf hin, dass es mit dem Märchen noch etwas Besonderes auf sich hat — hätte in das mit der reifsten Kunst als wirklich dargestellte Bild die übermächtigen Gewalten hereinbrechen lassen, die ausserhalb der glücklichen Insel herrschen.

So fein und glücklich Lucius' Deutung ist, sie hat doch ein schweres Bedenken gegen sich. „Ich dachte nicht daran, dass sie mich wieder verlassen könnte, um so weniger, als sie sich seit einiger Zeit entschieden guter Hoffnung befand, wodurch unsere Heiterkeit und unsere Liebe nur vermehrt wurde.“ Für Friederike ist das eine unmögliche Erfindung, und ebenso widerspricht einer Beziehung auf sie der Umstand, dass der Held die Schöne heiratet, nachdem der eben bezeichnete Zustand eingetreten ist.

Die Lösung der Schwierigkeit hat uns Goethe ermöglicht durch die Andeutung, mit der er das Märchen im Taschenbuch für Damen einführt. „Vorwort: Man hat das Märchen verlangt, von welchem ich zu Ende des zweiten Bandes meiner Bekenntnisse gesprochen. Leider werde ich es jetzo in seiner unschuldigen Freiheit nicht überliefern; es ist lange nachher aufgeschrieben worden und deutet in seiner jetzigen Ausbildung auf eine reifere Zeit, als die ist, mit der wir uns dort beschäftigen.“

Das Märchen hat also in der Seele der Dichters Wandlungen erfahren. Ein Motiv haben wir schon erkannt, dass dem Märchen in der unschuldigen Freiheit seiner ersten Form nicht angehört haben kann — der Zustand guter Hoffnung, in den das Persönchen durch den Helden versetzt wird.

Das Märchen behandelt die Nöte des genialen Dichters, der sich vor die Frage gestellt sieht, ein liebenswürdiges Mädchen, dem er herzlich gut ist, nun auch zu heiraten. Aber diese Nöte haben sich ja in Goethes Leben noch einmal in viel schwererer Form wiederholt. In drei Daten malt sich die wirkliche Beziehung des Märchens. Die ersten Erwähnungen finden sich in den Briefen an Schiller vom 4. Februar 1797: „Das Mährchen mit dem Weibchen im Kasten lacht mich manchmal auch wieder an“ und vom 9.—14. August 1797: „Was noch idealistisch an mir ist, wird in einem Schatullchen wohlverschlossen mitgeführt, wie jenes Undenische Pygmäenweibchen; Sie werden also von dieser Seite Geduld mit mir haben. Wahrscheinlich werde ich Ihnen jenes Reisegeschichtchen auf der Reise zusammenschreiben können.“ Diese Hoffnung erfüllte sich erst zehn Jahre später. Tag- und Jahresheft 1807: „Zu diesem Zweck finden sich bemerkt, Schluss der neuen Melusine, der Mann von fünfzig Jahren, die pilgernde Thörin.“ Tagebuch vom 21. Mai 1807: „Um 7 Uhr die neue Melusine diktiert.“ Wieder 10 Jahre später erfolgt endlich die Veröffentlichung.

Die neue Melusine wurde also erfunden während des Liebesverhältnisses mit Christiane; bis zum Schlusse, der Heirat des Helden mit dem kleinen Wesen, wurde sie ein halbes Jahr nach Goethes Heirat mit Christiane durchgeführt; veröffentlicht wurde sie ein Jahr nach ihrem Tode.

Im Märchen liebt der Held das Persönchen, sie wird guter Hoffnung und später erst heiratet er sie, obwohl er dann so klein werden muss wie sie selbst, und trotz seiner Abneigung gegen das Heiraten über-

haupt. „Wie schrecklich ward mir auf einmal zu Mute, als ich von Heirat reden hörte.“ Er heiratet sie, weil er sich so an das freundliche Wesen gewöhnt hat, dass er sich nicht mehr von ihr trennen mag.

> Schwer zu besiegen ist schon die Neigung, gesellet sich aber
> Gar die Gewohnheit zu ihr, unüberwindlich ist sie.

Der zeitliche Verlauf der Dinge — Liebe, Schwangerschaft, Heirat — ist als freie Erfindung betrachtet nicht gerade behaglich; es handelt sich eben um ein Abbild der Wirklichkeit. Schiller an die Gräfin Schimmelmann, 13. November 1800: „Goethe ist in ein Verhältniss gerathen, welches ihn in seinem eigenen häuslichen Kreise drückt und unglücklich macht, und welches abzuschütteln er leider zu schwach und zu weichherzig ist. Dies ist seine einzige Blösse, die aber Niemand verletzt, als ihn selbst, und auch diese hängt mit einem sehr edlen Theil seines Charakters zusammen.“ Die Befreiung vollzieht Goethe hier in einem poetischen Traumbilde: Der Held durchfeilt den Zauberring, wird frei und erlangt seine alte Grösse wieder. Es ist das Gegenstück zum „Märchen“. Dort sagt der Alte zu seiner verschönten und verjüngten Frau: „Ich nehme deine Hand von neuem an und mag gern mit dir in das folgende Jahrtausend hinüberleben.“ Auf alle Weise versucht der Dichter die gegebene Lage poetisch zurechtzurücken, einmal durch Anschmiegen, und dann wieder durch poetische Beseitigung dessen, was ihn drückt und einengt. Nicht ohne Bewegung thut man hier einen Einblick in sein heimliches Leiden.

Der Märchentraumschluss — Durchfeilen des Rings, Befreiung — widersprach der Wirklichkeit; aus menschlichem und poetischem Zartgefühl wurde das 1807 vollendete Märchen erst 1817, ein Jahr nach Christianens Tode, veröffentlicht.

So erklärt sich die merkwürdige, über ein Vierteljahrhundert sich hinziehende Geschichte unserer Dichtung. Nach Goethes eigenem Zeugnisse wären es sogar 47 Jahre gewesen, die das Märchen von der Entstehung

in Sesenheim bis zum Druck im Taschenbuch für Damen gebraucht hätte. Aber dieselben Gründe, die den Dichter Goethe hinderten, durch Einschaltung des Märchens die künstlerische Stimmung der Sesenheimdarstellung zu stören, mussten dem zartfühlenden Menschen unmöglich machen, in diesem Kreise eine Maskendichtung zu erzählen, in der er zum Ausdruck brachte, was ihn von eben diesem Kreise trennte. Goethe hat das Märchen von der neuen Melusine in Sesenheim weder erzählt noch erfunden, Denn auch die Erfindung des Zwergmotivs würde Hochmut voraussetzen bei einem Jüngling, dem seine Bedeutung zwar durch Ahnung und Kraftgefühl, aber noch durch keine wirklichen Leistungen verbürgt wurde. Die Conception des Märchens hat zu irgend einer Zeit nach Sesenheim stattgefunden, wohl erst in den neunziger Jahren und von vornherein mit der Beziehung auf Christiane. Die Hindeutung in Dichtung und Wahrheit wurde dann durch die Analogie der Situation veranlasst. Wenn Goethe in jenem Vorwort im Taschenbuch für Damen eine frühere, unaufgeschriebene, in Sesenheim erzählte Gestalt des Märchens und die jetzige auf eine reifere Zeit deutende Form unterscheidet, so ist das die notwendige Consequenz der poetischen Fiktion, mit der er in Dichtung und Wahrheit das Märchen nach Sesenheim verlegt hatte. Bei der Veröffentlichung empfand er, wie vieles daran doch zu der unschuldigen Freiheit von Sesenheim nicht passte, und erklärte das durch die Annahme einer nachträglichen Umbildung, die aber nie stattgefunden hat.

Der neue Paris.

Das Märchen vom neuen Paris ist ein Fragment. Dem Helden träumt, dass Merkur ihm drei Aepfel übergiebt. Er soll sie „den drei schönsten jungen Leuten von der Stadt geben, welche sodann, jeder nach seinem Loose, Gattinen finden sollen, wie sie solche nur wünschen können.“ Aber wir hören weiterhin nichts mehr von diesen drei Aepfeln. Am Schlusse des Märchens verlangt

der Held „das kleine Geschöpf zum Lohn", mit dem er das Kriegsspiel aufgeführt hat, und es wird ihm pantomimisch bedingungslos zugestanden. Zu unserem Erstaunen erhält er sie aber nicht, wenigstens sehen wir nichts davon, sondern der Pförtner geleitet ihn ehrfurchtsvoll hinaus, und damit schliesst die Erzählung.

„Als ich die Fortsetzung meines Märchens hartnäckig verweigerte, ward dieser erste Teil öfters wieder begehrt." Warum lässt aber der Dichter den Knaben Wolfgang ein mitten abgebrochenes Märchen erfinden? Gewiss nicht, um die knabenhafte Unvollkommenheit der Dichtung anzudeuten, die vielmehr in Technik und Sprache von Goethes reifster Kunst zeugt. Dass es mit diesem Knabenmärchen noch etwas Besonderes auf sich hat, ist mehrfach empfunden worden.

Göschel (Unterhaltungen zur Schilderung Goethe'scher Dicht- und Denkweise, 1834) sieht in der Pforte den Eingang zur deutschen Kunst, in der Harfenspielerin Juno, in der Zitherspielerin Aphrodite, in der Lautenspielerin Athene. Das kleine Geschöpf, Alerte, stellt Goethes Kunst vor.

Meyer von Waldeck (Goethes Märchendichtungen, Heidelberg 1879) findet in den drei vornehmen Damen die Allegorien der Schönheit, der Anmut und der Laune; Alerte stellt die reale anziehende Weiblichkeit vor. Der Alte, der Wolfgang die Pforte zum Zaubergarten — dem Reiche der Phantasie — öffnet, ist die Allegorie der Weisheit. Beiläufig und schroff ablehnend erwähnt Meyer von Waldeck eine andere, ihm gegenüber mündlich ausgesprochene Vermutung. Dieser vom Baumeister verworfene Stein ist nun für mich zum Eckstein geworden. Enthielte das Märchen von der neuen Melusine nur den allegorischen Sinn, den Meyer von Waldeck darin findet, so wäre es bei aller Anmut der Form nur eine dürftige poetische Conception. In Wirklichkeit enthält aber das Märchen einen Versuch des Dichters, die thatsächliche Gestaltung seines Liebes- und Ehelebens sich optimistisch zurechtzulegen und

im rosigen Lichte verschönernder Imagination darzustellen.

Dem Helden erscheint Merkur im Traume und übergiebt ihm drei Aepfel, einen von roter, den andern von gelber, den dritten von grüner Farbe, mit der vorher genannten Bestimmung. Wolfgang hält sie gegen das Licht und findet sie ganz durchsichtig; „aber bald zogen sie sich aufwärts in die Länge und wurden zu drei schönen, schönen Frauenzimmerchen in mässiger Puppengrösse, deren Kleider von der Farbe der vorherigen Aepfel waren. So gleiteten sie sacht an meinen Fingern herauf, und als ich nach ihnen haschen wollte, um wenigstens eine festzuhalten, schwebten sie schon weit in der Höhe und Ferne, dass ich nichts als das Nachsehen hatte. Ich stand ganz verwundert und versteinert da, hatte die Hände noch in der Höhe und beguckte meine Finger, als wäre daran etwas zu sehen gewesen. Aber mit einmal erblickte ich auf meinen Fingerspitzen ein allerliebstes Mädchen herumtanzen, kleiner als jene, aber gar niedlich und munter; und weil sie nicht wie die andern fortflog, sondern verweilte, und bald auf diese bald auf jene Fingerspitze tanzend hin und her trat, so sah ich ihr eine Weile verwundert zu.“ Das ist das Vorspiel; aus seinem Traum erwacht findet er dann in einem Zaubergarten die vier Schönen wieder. „Meine kleine Nachbarin, mit der ich Ellbogen an Ellbogen sass, hatte mich ganz für sich eingenommen; und wenn ich in jenen drei Damen ganz deutlich die Sylphiden meines Traums und die Farben der drei Aepfel erblickte, so begriff ich wohl, dass ich keine Ursache hätte, sie festzuhalten. Die artige Kleine hätte ich lieber angepackt . . .“ Er erbittet sie dann am Schluss zum Lohn, und sie wird ihm zugestanden.

Die ganze Darstellung weist deutlich aus sich selbst hinaus. Das Märchen ist von dem Motiv der Gattenwahl durchzogen, und zwar der Gattenwahl Goethes. „Paris, Paris“ und „Narciss, Narciss“ rufen die Staare im Zaubergarten. Also Erteilung des Schönheitspreises,

Selbstbespiegelung. Diese Verwendung des Wortes „Narciss“ zur Bezeichnung von Selbstbespiegelung war Goethe geläufig. Wahlverwandtschaften I, 4: „Der Mensch ist ein wahrer Narciss“; Xenion 714:

Als ein wahrer Narciss besorgst du Caricaturen,
Stehst und beäugelst mit Lust immer auf's neue dein Bild. —

Goethe erzählt uns hier von drei schönen, schönen Frauenzimmerchen, die aber, wie er nach ihnen haschen will, um wenigstens eine festzuhalten, schon weit in der Höhe und Ferne schweben, so dass ihm nichts als das Nachsehen bleibt. Die vierte aber, die er im Traume auf seinen Fingerspitzen tanzend erblickt, fliegt nicht wie die anderen fort, sondern verweilt. Sie ist von anderer Art als die drei vornehmen Damen, sie ist „kleiner als jene, aber gar niedlich und munter“ und sie ist die Pförtnerin des schönen Gebäudes, in dem die drei Damen weilen. Auch in ihren musikalischen Neigungen unterscheidet sie sich von den drei vornehmen Schönen, die auf der Laute, der Harfe und der Zither spielen. Sie klimpert Tanzmelodien auf der Mandoline „gar aufregend“, so dass der Held hingerissen wird, ihre Schritte zu begleiten und eine Art von kleinem Ballet mit ihr aufführt. Goethe nun ist ein Mädchen zu Teil geworden, auf das die wenigen Züge durchaus zutreffen, die sich hier angegeben finden. Sie war klein — körperlich und geistig, sie trägt hier den Namen Alerte, womit ihre muntere, flinke Art treffend bezeichnet ist, und sie war eine leidenschaftliche Liebhaberin des Tanzes, was den braven Weimaranern ein willkommener Anlass zu Klatsch und Tadel war. Wie die Gefährtin im Parismärchen wiederholt (26, 90 und 26, 91) „die Kleine“ heisst, so schreibt Goethe am 1. Februar 1793 an Jacobi: „Meine Kleine ist im Hauswesen gar sorgfältig und thätig“. Auf Christiane geht auch das zahme Xenion (3, 303):

Gott hab' ich und die Kleine
Im Lied erhalten reine.

Dass Goethe das Wort „alert“ gebrauchte, zeigen

Stellen im Paralipomenon zu Hanswursts Hochzeit (38, 447) und in Stella (11, 127). Für Christianens Tanzleidenschaft folgen hier eine Anzahl von Belegstellen. Christiane an Nikolaus Meyer, Lauchstädt 1802: „Ich war schon hier auf sechs Bällen, wo es sehr brillant ist.“ Weimar, Mai 1803: „Die Tanzlust will sich bei mir immer noch nicht verlieren.“ 1803: „Von mir kann ich weiter nichts sagen, als dass ich jetzo sehr lustig bin und noch immer so gern als sonst tanze. Ja sogar bilde ich mir ein, dass ich noch besser als sonst tanze.“ Weimar, 15. Dezember 1803: „Dieses Jahr habe ich keinen Ball und keine Redoute versäumt, auch werde ich auf den Ressourcenball gehen.“ In einem sehr betrübten Brief vom Anfang 1806: „Die Tanzlust und Alles ist noch wie sonst.“ April 1806: „ich mache mir jetzo auch alle möglichen Zerstreuungen, tanze und habe Gesellschaft.“ An ihren Sohn August, 1. Januar 1809: „ich habe von 8 Uhr bis 3 Uhr alles getanzt was getanzt worden ist.“ Goethe an Bettine Brentano, 22. Juni 1808: „Meine Frau besucht in Lauchstädt Theater und Tanzsaal“. An Christiane, 28. Juli 1806: „Lebe übrigens recht wohl bei deinen Frühstücken, Mittagessen, Tänzen und Schauspielen“. Man fühlt das resignierte Lächeln, mit dem Goethe in unserem Märchen die Worte hinschrieb: „Sie spielte und tanzte; ich ward hingerissen ihre Schritte zu begleiten und wir führten eine Art von kleinem Ballet auf.“ Das „kleine Ballet“ hat mehr als ein Vierteljahrhundert gedauert. Für die drei vornehmen Damen, von denen keine dem Helden zu Teil wird, ergeben sich dann die Namen Friederike, Lotte, Lili von selbst, und wir können nun die weitere Probe auf unsere Deutung machen.

„An der Zitherspielerin konnte man ein leicht anmutiges, heiteres Wesen anmerken; sie war eine schlanke Blondine.“ Dichtung und Wahrheit, Buch 10: „Schlank und leicht schritt sie, und beinahe schien für die gewaltigen blonden Zöpfe des niedlichen Köpfchens der Hals zu zart. Aus heiteren blauen Augen blickte sie sehr deutlich

umher . . . und so hatte ich das Vergnügen, sie beim ersten Anblick auf einmal in ihrer ganzen Anmuth und Lieblichkeit zu sehen und zu erkennen." Sämtliche fünf im Märchen zur Charakteristik der Zitherspielerin gebrauchten Wörter (leicht, anmutig, heiter, schlank, blond) finden sich in den Zeilen, mit denen in Dichtung und Wahrheit Friederike eingeführt wird.

Die Harfenspielerin ist ansehnlich von Gestalt, gross von Gesichtszügen und in ihrem Betragen majestätisch; sie hat dunkelbraunes Haar. Die übrigen Züge treffen alle auf Charlotte Buff zu, nur die Haarfarbe nicht. Lotte war wie Friederike blond. Ich glaube, dass Goethe durch das künstlerische Bedürfnis, die Zither- und Harfenspielerin zu contrastieren, zu dieser Abweichung veranlasst wurde. Wer wegen dieses einen nicht stimmenden Punktes die von mir vorgeschlagene Märchendeutung verwirft, dem kann ich nichts bestimmtes entgegenhalten; es ist Sache des Gefühls, ob die angeführten und die gleich weiter anzuführenden Uebereinstimmungen diese eine Abweichung aufwiegen. Uebrigens ist es Lotte schon vorher einmal begegnet, in Goethes Dichtung in eine Brünette verwandelt zu werden. Sie hatte blaue Augen, aber in Werthers Leiden heisst es: „Wie ich mich unter dem Gespräche in den schwarzen Augen weidete"! Es ist wohl möglich, dass ausser dem Bedürfnis, die Harfen- und die Zitherspielerin von einander abzuheben, auch die im Werther geschehene Umbildung von Lottes Gestalt hier nachwirkt.

Das Lautenspiel der dritten Schönheit hat etwas Rührendes und zugleich Auffallendes für den Helden. „Sie war diejenige, die am meisten auf mich Acht zu geben und ihr Spiel an mich zu richten schien; nur konnte ich aus ihr nicht klug werden, denn sie kam mir bald zärtlich, bald wunderlich, bald offen, bald eigensinnig vor. Bald schien sie mich rühren, bald mich necken zu wollen." Hier ist deutlich zu empfinden, dass bestimmte, individuelle, unausgesprochene Dinge anklingen, denn im Verlauf des Knabenmärchens, wenn man es als freies Spiel der fabulierenden Phantasie be-

trachtet, ist gar kein Grund zu dieser eigenartigen Charakteristik der dritten Schönen, von der weder vorher noch nachher sonst die Rede ist. Goethe hat hier die bekannten Wechselstimmungen aus Lilis Park anklingen lassen. Auch dass der Gedanke einer Verbindung mit Lili ihm ernsthafter nahe getreten ist als bei den beiden anderen Schönen, ist in den inhaltreichen Worten angedeutet.

Das Kriegsspiel des Helden mit Alerte stellt beziehungsvoll den Kampf Achilles' und seiner Griechen mit den Amazonen vor, also die Gegenüberstellung schöner Urbilder des männlichen und weiblichen Typus.

Was hat es aber mit der Bestimmung auf sich, mit der Merkur dem Helden die Aepfel übergiebt? Er soll sie den drei schönsten jungen Leuten der Stadt geben, denen dann die drei Damen als Gattinnen zufallen sollen. Wir werden das verstehen, wenn wir uns zunächst an den unmittelbar vorhergehenden Satz Merkurs halten: „Du musst eben erst wissen, dass sie nicht für dich sind.“ Das ergab sich aus der thatsächlichen Gestaltung von Goethes Leben und aus der Anlage des Märchens. Da aber die Schönen ihrer natürlichen Bestimmung zugeführt werden mussten, so folgt als Ergänzungserfindung die oben angeführte Bestimmung. Bei Lotte und Lili entsprach sie auch dem Hergange der Dinge. Wie Goethe bewegten Herzens den roten Apfel Kästner übergab, ist in seinen Briefen zu lesen. Und Lili als junge Frau besuchte er auf seiner zweiten Schweizerreise und damals entäusserte er sich auch des zweiten Apfels zu Gunsten des Barons von Dürckheim. Friederike, der es nicht so gut wurde, wird in die versöhnende, freundliche Erfindung mit eingeschlossen.

Dass dem neuen Paris keine der drei Schönen bestimmt ist, sondern eine vierte, geringere — das wäre doch, wenn es sich um ein frei fabuliertes Märchen handelte, eine sonderbare Umbiegung, ja Verzerrung des Parismotivs. Wir sehen nun, wie die eigenartige Erzählung durch Anpassung des überlieferten Stoffes an

den Hergang der Dinge in Goethes Leben zu Stande gekommen ist. Goethe versammelt hier die Frauen seiner Neigung wie der Landvogt von Greifensee.

Den äusseren Rahmen für seine Erfindung, den Zaubergarten mit der geheimnisvollen Thür, in dem die Schönen sich befinden, entnahm er dem italienischen Roman Guerino Meschino, den er für seine Cellini-studien excerpiert hatte (44, 414): „Demohngeachtet ging er fort bis zu einer ehernen Thüre die sich nachdem er dreymal angeklopft hatte eröffnete und drey schöne junge Frauenzimmer ihn empfingen sie führten ihn in einen Garten wo sich ihre Gespielinnen befanden welche sämtlich aufstunden bis auf eine welche ihre Gebieterin zu sein schien. Sie war von grosser Schönheit und herrlich gekleidet sass in einem reichen Sessel unter einem grossen Himmel von Goldstoff sie sagte ihm freundlich willkommen und empfing ihn aufs zärtlichste dann führte sie ihn in einen geheimen Garten wo nach einem liebevollen und vergnüglichen Gespräch sie ihn zu einem trefflichen Abendessen führte das in einer herrlichen Gallerie bereitet war wo es an Teppichen an Gemählden und halb erhobner Arbeit nicht fehlte ... Am anderen Morgen führte sie ihn zu einer Lustparthie durch die angenehmste Gegend wie ihm vorkam die er jemals gesehen hatte, man vergnügte sich mit Jagd und Vogelfang und er konnte sich nicht genug verwundern wie in diesen engen Schlunden und zwischen diesen Klippen so ein schönes und weites Land sich befinden könnte."

Gemeinsam ist dieser Erzählung mit unserem Märchen die zauberhafte Lokalität — ein herrlicher Garten in einer Umgebung, wo man dergleichen nicht vermutet — ferner eine Anzahl kleiner Einzelzüge (die geheimnisvolle eherne Thür, die prachtvollen Gebäude, die schöne Reliefarbeit, das reiche Mahl, das dem Helden bereitet wird), und vor Allem die vier geheimnisvollen, schönen Damen, die er in dem Garten antrifft. Bei dem italienischen Autor sind es drei Dienerinnen und eine Ge-

bieterin, Goethe kehrt für die besonderen Zwecke seines Märchens das Verhältnis um.

„Als ich nach ihnen fassen wollte, um wenigstens eine festzuhalten, schwebten sie schon weit in der Höhe und Ferne, dass ich nichts als das Nachsehen hatte.“ Nichts als das Nachsehen — aber diesem Nachsehen verdanken wir den Werther, das Sesenheimidyll und auch den neuen Paris, der zwar kein wirkliches Knabenmärchen ist, aber als ein Präludium zu Goethes Liebesleben doch passend an seiner Stelle steht. Auch die neue Melusine sollte als ein Seitenstück dazu ursprünglich das zehnte Buch von Dichtung und Wahrheit schliessen.

In seinen drei Märchen hat also der Dichter die Bedrängnisse und Schwierigkeiten seiner häuslichen Existenz poetisch zu schlichten und zu lösen versucht. Im neuen Paris söhnt er sich — nicht ohne Resignation — mit der optimistisch verschönerten Wirklichkeit aus, in der neuen Melusine schafft er sich einen poetischen Ausweg aus allen Nöten, er durchfeilt den Ring; im „Märchen“ zaubert er alles Schlimme hinweg und erträumt ein buntes Luftbild goldener Tage für sich und seine Freunde. Die drei Märchen sind Maskendichtungen. Von der Selbstdarstellung, wie sie in allen grossen Dichtungen Goethes erscheint, ist diese Dichtungsart verschieden. Tasso, Faust, Egmont leben ihr eigenes Leben. Der Dichter stellt sie dar, weil die von der Geschichte oder Sage gebotenen Gestalten seinem Wesen verwandt sind; er kann über die Jahrhunderte hinweg ihnen nachfühlen, ihre Kämpfe und Leiden aus den seinigen ergänzend verstehen und wiederaufbauen. Sie sind nicht Goethe, sondern seine Brüder und Schicksalsgenossen, denen er Worte leiht. Aber der Alte mit der Lampe ist Goethe. Zwischen beiden Dichtungsarten finden Uebergänge statt. Die drei Märchen sind reine Maskendichtungen, Faust eine reine Congenialitätsdichtung;

Lila ist eine der ersten, Tasso eine der zweiten näher stehende Uebergangsform. —

Am 19. Oktober 1806 wurde Goethe mit Christiane in der Sakristei der Hofkirche zu Weimar vermählt. 1807 entsteht Pandora. Die dunkel-tiefe, wunderbar sprachgewaltige Dichtung zeigt Epimetheus, wie er in trübem Sinnen sich in sehnsüchtiger Erinnerung der Schönheit verzehrt, die einst zu ihm herniedergestiegen ist. Es handelt sich natürlich nicht um Christiane, sondern um Alles, was den Dichter als Frauenschönheit beseligt hat, aber an einer Stelle klingt deutlich das beglückend zerstörende Lebensereignis an. Epimetheus spricht von der Schönheit.

> Du stemmst dich entgegen; sie gewinnt das Gefecht.
> Du schwankst, ihr zu dienen, und bist schon ihr Knecht.
> Das Gute, das Liebe, das mag sie erwidern.
> Was hilft hohes Ansehn? Sie wird es erniedern.
> Sie stellt sich ans Ziel hin, beflügelt den Lauf;
> Vertritt sie den Weg dir, gleich hält sie dich auf.
> Du willst ein Gebot thun, sie treibt dich hinauf,
> Giebst Reichthum und Weisheit und Alles in den Kauf.

Für Epimetheus trifft das gar nicht zu; desto mehr für Goethe.

Auch in der natürlichen Tochter hat Goethe an einer ganzen Reihe von Stellen an sich, Christiane und August gedacht. Von einer heimlichen Ehe heisst es Vers 188 ff:

> Graf. . . . Nun zu bekennen, was für Hof und Stadt
> Ein offenbar Geheimniss lange war.
> Es ist ein eigner grillenhafter Zug,
> Dass wir durch Schweigen das Geschehene
> Für uns und andre zu vernichten glauben . . .
> König. O lass dem Menschen diesen edlen Stolz.
> Gar vieles kann, gar vieles muss geschehn,
> Was man mit Worten nicht bekennen darf.

Von Ehen zwischen Menschen verschiedener gesellschaftlicher Höhe Vers 2136 ff.:

Ungleich erscheint im Leben viel, doch bald
Und unerwartet ist es ausgeglichen . . .
Nichts ist beständig! Manches Missverhältniss
Lös't unbemerkt, indem die Tage rollen
Durch Stufenschritte sich in Harmonie.
Und ach! den grössten Abstand weiss die Liebe,
Die Erde mit dem Himmel, auszugleichen.

Dann aber Vers 2289 f. (freilich nur ein dialektisches Argument der Hofmeisterin):

Hinunter soll kein Mann die Blicke wenden;
Hinauf zur höchsten Frauen kehr' er sich!

Worauf Eugenie:

Der Gatte zieht sein Weib unwiderstehlich
In seines Kreises abgeschloss'ne Bahn.

Das grosse Thema von der ungleichen Ehe erklingt hier in mannigfachen Tönen.

Erfahrungen Goethes mit seinem Sohne entstammen die Verse 1614 ff.:

Nur durch der Jugend frisches Auge mag
Das längst Bekannte neubelebt uns rühren,
Wenn das Erstaunen, das wir längst verschmäht,
Von Kindes Munde hold uns wiederklingt.
So hofft' ich ihr des Reichs bebaute Flächen,
Der Wälder Tiefen, der Gewässer Fluth
Bis an das offne Meer zu zeigen, dort
Mich ihres trunknen Blicks in's Unbegränzte
Mit unbegränzter Liebe zu erfreun.

Vgl. Tag- und Jahreshefte 1795 (35, 43): „Erheiternd war mir dagegen die Gesellschaft meines fünfjährigen Sohnes, der diese Gegend, an der ich mich nun seit zwanzig Jahren müde gesehen und gedacht, mit frischem kindlichem Sinn wieder auffasste."

Auch in noch weiter abliegendem Zusammenhange begegnen bei Goethe solche Stellen, bei denen er notwendig auch an sich und sein Geschick gedacht haben muss, z. B. Winckelmann (46 33): „Ausdauern soll man

da, wo uns mehr das Geschick als die Wahl hingestellt. Bei einem Volke, einer Stadt, einem Fürsten, einem Freunde, einem Weibe festhalten, darauf alles beziehen, deshalb alles wirken, alles entbehren und dulden, das wird geschätzt; Abfall dagegen bleibt verhasst, Wankelmuth wird lächerlich.“ Kunst und Altertum VI, 1, 58: „Es ist einer eigenen Betrachtung werth, dass die Gewohnheit sich vollkommen an die Stelle der Liebesleidenschaft setzen kann; es gehört viel dazu, ein gewohntes Verhältnis aufzugeben, es besteht gegen alles Widerwärtige“. Selbst im Faust vernehmen wir einmal einen solchen Klang.

Die Sorge nistet gleich im tiefen Herzen
Dort wirket sie geheime Schmerzen.
Sie deckt sich stets mit neuen Masken zu.
Sie mag als Haus und Hof, als Weib und Kind erscheinen . . .

Das ist selbstempfunden, selbsterlebt. Der nächste Vers bringt dann freilich das formelhafte, nicht empfundene:

Als Feuer, Wasser, Dolch und Gift. —

So haben wir nun die Töne von jubelndem Glück, Sorge, Hoffnung, Verzweiflung, Resignation vernommen, in denen das grosse Ereignis wiederklingt. Wir kennen die beiden so verschiedenen Bilder, in denen es sich verkörpert, das vom Perlchen in der Muschel und das vom epheuumschlungenen Apfelbaum. Wenn Goethe nun fünfundzwanzig Jahre, nachdem ihm das Mädchen im Park die Bittschrift überreicht hat, zurückschaut, so findet er nach allem doch ein Bild wie das vom Perlchen, nur noch inniger rührend und schön. Er feiert seine silberne Hochzeit*) in dem Gedicht:

Gefunden.

Ich ging im Walde
So für mich hin,

*) Vgl. dazu auch Goethe an Christiane 16. Juli 1813: „Den 12. Juli habe ich bei einem grosen Gastmahl im Stillen gefeyert.“

Und nichts zu suchen
Das war mein Sinn.

Im Schatten sah ich
Ein Blümlein stehn,
Wie Sterne leuchtend,
Wie Aeuglein schön.

Ich wollt' es brechen,
Da sagt' es fein:
Soll ich zum Welken
Gebrochen sein?

Ich grub's mit allen
Den Würzlein aus,
Zum Garten trug ich's
Am hübschen Haus.

Und pflanzt' es wieder
Am stillen Ort;
Nun zweigt es immer
Und blüht so fort.

Die Summe des ganzen Verhältnisses haben wir schliesslich in seinem Briefe an Christiane: „Liebe mich, wie ich am Ende aller Dinge nichts Besseres sehe als dich zu lieben und mit dir zu leben." Dass dieses Resultat nur auf dem Wege der Resignation zu erreichen war, klingt ja auch hier noch vernehmlich hindurch, aber zuletzt ist es doch erreicht worden.

Wir sind am Schlusse.

Tagebuch, 1. Juni 1816. Gefährliches Befinden meiner Frau während der Nacht.

2. Juni. Verschlimmerter Zustand meiner Frau.

3. Juni. Eine unruhige, sorgenvolle Nacht verlebt. Frau von Heygendorf bei meiner Frau, die noch immer in der grössten Gefahr.

4. Juni. Meine Frau noch immer in der äussersten Gefahr.

5. Juni. Meine Frau in äusserster Gefahr. Mein Sohn Helfer, Ratgeber, ja einziger haltbarer Punkt in dieser Verwirrung.

6. Juni. Nahes Ende meiner Frau. Letzter fürchter-

licher Kampf ihrer Natur. Sie verschied gegen Mittag. Leere und Todtenstille in und ausser mir.

Gatte der Gattin.

Den 6. Juni 1816.

Du versuchst, o Sonne, vergebens
Durch die düstren Wolken zu scheinen!
Der ganze Gewinn meines Lebens
Ist ihren Verlust zu beweinen.

An Zelter, 8 Juni 1816: „Wenn ich Dir, derber, geprüfter Erdensohn vermelde, dass meine liebe, kleine Frau uns in diesen Tagen verlassen; so weisst Du was es heissen will.“

An Alexander von Humboldt.

Weimar, den 12. Juni 1816.

An Trauertagen
Gelangte zu mir dein herrlich Heft!
Es schien zu sagen:
Ermanne dich zu fröhlichem Geschäft!
Die Welt in allen Zonen grünt und blüht
Nach ewigen beweglichen Gesetzen;
Das wusstest du ja sonst zu schätzen.
Erheitre so durch mich dein schwer bedrängt Gemüth!

Am Ende seines Lebens blickt nun der Witwer auf das ganze seltsame Abenteuer zurück. Ein im letzten Grunde doch nicht zu ihm gehöriges Wesen hat ihn mit dem Zauber jugendlicher Schönheit gefesselt; dann ist sie ein Vierteljahrhundert neben ihm hergeschritten, beglückend und zugleich an seinem besten Lebensmarke saugend; nun ist sie dahingegangen, und der zurückgebliebene alte Mann fragt sich grübelnd: wer war sie denn eigentlich? Ein trügender Schein oder Wirklichkeit? Aus solchen geheimnisvollen Tiefen steigen dann die zahmen Xenien herauf, die Goethes Epilog zu dem folgenschweren Lebensereignis darstellen.

„Sie betrog dich geraume Zeit,
Nun siehst du wohl, sie war ein Schein."
Was weisst du denn von Wirklichkeit?
War sie drum weniger mein?

„Betrogen bist du zum Erbarmen,
Nun lässt sie dich allein!"
Und war es nur ein Schein,
Sie lag in meinen Armen,
War sie drum weniger mein?

Gott hab ich und die Kleine
Im Lied erhalten reine.

So lasst mir das Gedächtniss
Als fröhliches Vermächtniss.

Christus in Rom.

Tagebuch, den 21. Oktober 1786. „Logano auf dem Apenninischen Gebirg. Ich bin . . . jetzt hier in einem elenden Wirthshause in Gesellschaft eines wackern päpstlichen Offiziers . . . Den 22. Abends. Mein Gesellschafter ist mir von vielem Nutzen . . . Heute früh sass ich ganz still im Wagen und habe den Plan zu dem grossen Gedicht der Ankunft des Herrn, oder dem ewigen Juden recht ausgedacht.“

Von welchem Nutzen war Goethe die Gesellschaft des päpstlichen Offiziers, und weshalb taucht gerade hier mit einem Male die Gestalt des ewigen Juden auf?

Wie Goethe später in Weimar seinen vielen Besuchern gegenüber an der Gewohnheit festhielt, das, wovon der Andere etwas verstand, zum Gegenstand des Gesprächs zu machen — häufig zur Enttäuschung des Besuchers, der Privataufschlüsse über den Faust vorgezogen hätte — so wird das Gespräch mit dem päpstlichen Offizier über die Person des regierenden Papstes geführt worden sein. Diese Vermutung ist an sich nicht zwingend; sie wird sich aber weiterhin als richtig ausweisen. Von Papst Pius VI lesen wir nun bei Bourgoing, Mémoires historiques et philosophiques sur Pie VI. et son pontificat, Paris 1800, Bd. 1, S. 101: „Er war in allem Betracht einer der schönsten Menschen seiner Zeit; er vereinigte hohen Wuchs, edle und schöne Züge und eine blühende Gesichtsfarbe, deren Frische das Alter nicht beeinträchtigt hatte. Er verstand die päpst-

lichen Gewänder so zu tragen, dass seine körperlichen Vorzüge dabei nicht in den Schatten gestellt wurden. Er suchte diese in allen Punkten mit einer studierten Koketterie geltend zu machen, die stark ans Lächerliche streifte . . . Er hatte die schönsten Beine in ganz Italien und war sehr stolz darauf. Stets mit schöner Fussbekleidung versehen, wünschte er nicht, dass sein langes päpstliches Gewand diesen Teil seines Körpers ganz verdeckte. Er pflegte es deshalb auf einer Seite hochzuheben, sodass eines seiner Beine vollständig sichtbar wurde. Diese einem würdigen Papste so wenig anstehende Ziererei . . . hat das folgende Distichon veranlasst, das zwar nichts taugt, aber doch zeigt, dass die Satire ihn nicht verschonte:

> Aspice Roma, Pium. Pius! haud est: aspice mimum.
> Luxuriante coma, luxuriante pede."

Sehr Aehnliches wird der päpstliche Offizier berichtet haben. Dass dieser vom päpstlichen Dienste nicht erbaut war und sich freie Aeusserungen über das Pfaffenwesen gestattete, ergiebt sich aus der italienischen Reise. Das Bild des auf seine Schönheit eitlen Papstes rief in Goethes allverknüpfendem Geiste das Gegenbild dessen hervor, den der Papst auf Erden zu vertreten behauptet. Wie würden die Beiden sich gegenüberstehen, wenn es möglich wäre? Und der Poesie ist es möglich.

Ewiger J(ude).

P(ius) VI. Schönster der Menschenkinder. Neid Will ihn einsperren ihn nicht weglassen wie ihn der Kayser Staatsgef(angen) im Vatikan behalten al Gesu Jesuitentross. Lob des ungerechten Haushalters. (38, 455).

Bei dem Versuche, die Intentionen des Schemas wiederaufzubauen, haben wir noch die entsprechende Stelle der italienischen Reise zu Rate zu ziehen. „Dem Mittelpunkte des Katholicismus mich nähernd, mit einem

Priester in eine Sedie eingesperrt*), indem ich mit reinstem Sinn die wahrhafte Natur und die edle Kunst zu beobachten und aufzufassen trachte, trat mir so lebhaft vor die Seele, dass vom ursprünglichen Christentum alle Spur verloschen ist; ja wenn ich mir es in seiner Reinheit vergegenwärtigte, so wie wir es in der Apostelgeschichte sehen, so musste mir schaudern, was nun auf jenen gemütlichen Anfängen ein unförmliches, ja barockes Heidentum lastet. Da fiel mir der ewige Jude wieder ein, der Zeuge aller dieser wundersamen Ent- und Aufwickelungen gewesen, und so einen wunderlichen Zustand erlebte, dass Christus selbst, als er zurückkommt, um sich nach den Früchten seiner Lehre umzusehen, in Gefahr gerät, zum zweitenmal gekreuzigt zu werden. Jene Legende: venio iterum crucifigi, sollte mir bei dieser Katastrophe zum Stoff dienen."

Christus erscheint also auf Erden, „um sich nach den Früchten seiner Lehre umzusehen", und zwar in Rom, wo der Papst als sein Statthalter auf Erden residiert. Er wandert zu einem der vielen Thore von Rom herein, wie in dem Fetzen, den wir besitzen, zum Thore der protestantischen Stadt.

> Christus kam ihnen ein Fremdling vor
> Het ein edel Gesicht und einfach Kleid.

Gewiss hatte Goethe im Sinne, Christus zunächst in den Strassen von Rom umherwandern und mit Priestern und Laien sprechen zu lassen, wofür ja die Vorbilder im neuen Testament bereit lagen, und dabei hätte sich dann das „unförmliche, ja barocke Heidentum" ergeben, das von dem „ursprünglichen Christentum, wie wir es in der Apostelgeschichte sehen", so seltsam absticht. Zu welchen wundersamen Begegnungen mit Bettelmönchen, die dem Herrn scheinbar in Bedürfnislosigkeit und De-

*) Nicht mit dem Priester, sondern mit dem päpstlichen Offizier, wie das Tagebuch zeigt. Die italienische Reise verlegt aus künstlerischen Rücksichten die Conception einige Tage näher an Rom heran wegen der bequemen Anknüpfung an den Priester.



mut nacheifern, in Wirklichkeit aber auf gute Brocken bedacht sind, mit Prälaten, die auch auf den Schein der Entsagung verzichten, mit volksmässigen Gestalten im Stile des Pasquino hier Anlass war, wird sich Jeder ausmalen. Wie im Evangelium würden einige einfache, natürliche Menschen seines Geistes einen Hauch verspürt und als eine Art neuer Jünger sich ihm angeschlossen haben. Bei den romanischen Völkern wirkt der Zauber der Persönlichkeit noch mit ungebrochener Stärke, und so verbreitet sich bald der Ruf des fremden Mannes, des „schönsten der Menschenkinder". Gewiss wäre hier auch der Zauber, den Christi Erscheinung auf die Gemüter der Frauen ausübt, zur Darstellung gekommen.

Wie er den Weg zur Weiblein Brust
Von alten Zeiten wohl noch wusst.

Dieser Ruf dringt zu dem Papste, der sich für den schönsten aller lebenden Menschen hält und neiderfüllt den geheimnisvollen Fremden zu sehen begehrt. Dass dieses in Goethe durch mündliche Erzählungen von der Schönheit und Eitelkeit des Papstes angeregte Motiv von echter Kraft und Volksmässigkeit ist, zeigt das Märchen von Schneewittchen (Frau Königin, Ihr seid die Schönste hier u. s. w.). Der Papst lässt den schönen Fremdling also vor sich bringen — oder Christus erscheint selbst in der Peterskirche — und so kommt nun diese merkwürdigste aller poetischen Combinationen in einfacher Weise zu Stande: der Papst und Christus stehen sich gegenüber. Natürlich erlahmt jede andere als eine Dichterphantasie bei dem Versuche, die wunderbare Scene sich auszumalen. Aber man spürt an dem geistigen Vergnügen, das schon die blosse Vorstellung dieses Vorgangs hervorruft, mit wie starken Wurzeln die Conception in dem poetischen Boden haftet. Der Papst will den fremden Mann staatsgefangen im Vatikan behalten, dessen Dasein seiner Eitelkeit so empfindlich ist, und der im Gespräch auch gewiss in seiner aus dem Evangelium bekannten Weise Dinge gesagt hat, die in dieser Atmosphäre ketzerisch klingen.

Natur und Geist — so spricht man nicht zu Christen.
Deshalb verbrennt man Atheisten,
Weil solche Reden höchst gefährlich sind.

Dass Pius vom Kaiser Joseph II. bei seinem Aufenthalte in Wien 1782, von dem zwischen Goethe und dem päpstlichen Offizier natürlich auch die Rede war, gewaltsam zurückgehalten wurde, ist historisch nicht zutreffend. Der Papst drohte nur beim Stocken der Unterhandlungen am 15. April mit seiner Abreise und wurde vom Kaiser beschwichtigt und zum Bleiben bewogen. (Schlitter, die Reise des Papstes Pius VI. nach Wien, font rerum austr. Bd. 47, S. 73). Wir haben hier also römisches Gerede, dass zu Goethes Ohren gelangte.

Den unergründlichen Humor der Situation — Christus vom Papste gefangen gesetzt — kann man wieder nur mit innigem poetischem Vergnügen geniessen. Ganz ähnlich und von der stärksten dramatischen Wirkung ist es, wenn in Euripides' Bacchantinnen Dionysos sich gefangen vor den König Pentheus führen lässt, damit dieser das Mass seines Frevels an dem Gotte voll macht. Wie Christus aus der merkwürdigen Gefangenschaft loskommt, ergiebt das Schema nicht; vermutlich geht er zwischen den verblüfften Kardinälen hindurch so gelassen davon, wie er in der ausgeführten Dichtung an der Thorwache vorbei geht:

Und ganz gelassen ging davon.
Seine Worte hatten von jeher Kraft,
Der Schreiber stande wie vergafft,
Der Wache war, sie wusst nicht wie.
Fragt keiner: was bedienen Sie?
Er ging grad durch und war vorbei.

Das leider so lakonische Schema führt uns nun nach der Kirche il Gesu mitten unter den „Jesuitentross". Man begreift, dass der Gesellschaft, die sich nach Jesus' Namen nennt, ein besonderes Kapitel zugedacht war. Dass Christus hier anwesend ist, ergiebt sich daraus, dass die Scene im Schema überhaupt angeführt wird, denn die Handlung begleitet natürlich

Christus überall hin, und dann aus dem Worte „Lob des ungerechten Haushalters.“ Das Wort vom ungerechten Haushalter kann in dieser Umgebung, wo

> man für lauter Kreuz und Christ
> Ihn eben und sein Kreuz vergisst

nur von Christus selbst ausgegangen sein. „So wird desselbigen Knechtes Herr kommen an dem Tage, da er sich's nicht versiehet, und zu der Stunde, die er nicht weiss, und wird ihn zerscheitern, und wird ihm seinen Lohn geben mit den Ungläubigen. . . . Denn welchem viel gegeben ist, bei dem wird man viel suchen; und welchem viel befohlen ist, von dem wird man viel fordern.“ (Ev. Lucä 12, 42—48). Die Jesuiten machen also hier das Lob des Papstes, Christi ungerechten Haushalters. So weit führt uns das Schema, und wir haben der Versuchung zu widerstehen, ohne diesen Leitfaden uns auszumalen, wie es weiter kommen sollte.

Goethe hatte ursprünglich den Abschluss des Gedichtes als in irgend einer fernen Zukunft vor sich gehend gedacht:

> Zum ersten mal mein Herz ergiesst
> Sich nach drei tausend Jahren wieder.

Also mehr als tausend Jahre nach Goethe. Die Vorgänge unseres Schemas scheinen sich nun zwischen 1775 (Regierungsantritt Pius' VI.) und 1786 abzuspielen. Aber bei der Ausführung wäre der Name Pius VI. fortgefallen und nur die Gestalt des schönen, eitlen, weltlichen Papstes übrig geblieben, so dass die Vorgänge sich vollkommen in die vorhandenen Fetzen des ewigen Juden einfügen würden, wo eine grosse Enttäuschung ausgefallen ist, die Christus im katholischen Lande erlitten hat. Allerdings kann auf den Papst nicht mehr der Oberpfarrer folgen, sondern mit Rom erreicht das Gedicht den Höhepunkt und Schluss.

Von dem ewigen Juden selbst ist im Schema nicht die Rede; es versteht sich, dass er zur Stelle ist, und nun, nachdem die ganze Kirchengeschichte von zwei-

tausend Jahren, der „Mischmasch von Irrtum und Gewalt“, an ihm vorübergezogen ist, hat sein Wesen die Vertiefung und Läuterung erfahren, die ihn befähigt, den Herrn besser zu erkennen, als damals auf dem Gange nach Golgatha. Das Wort: „Du wandelst auf Erden, bis du mich in dieser Gestalt wieder erblickst“ erfüllt sich; Christus entschwebt aus dem römischen Sündenpfuhle nach seiner himmlischen Heimat, Ahasver schaut das Antlitz des „herrlich Verklärten und himmlisches Leben Ausstrahlenden“ (28, 309) und sinkt in seligem Tode hin.

Einen Nachklang unseres Planes hören wir noch dreissig Jahre später in der italienischen Reise. Den 3. November: „Die Function war angegangen, Papst und Cardinäle schon in der Kirche. Der heilige Vater, die schönste würdigste Männergestalt, Cardinäle von verschiedenem Alter und Bildung . . . Da ich ihn aber vor dem Altare sich nur hin und her bewegen sah, bald nach dieser, bald nach jener Seite sich wendend, sich wie ein gemeiner Pfaffe geberdend und murmelnd, da regte sich die protestantische Erbsünde . . . Hat doch Christus schon als Knabe durch mündliche Auslegung der Schrift und in seinem Jünglingsleben gewiss nicht schweigend gelehrt und gewirkt . . . Was würde der sagen, dacht' ich, wenn er hereinträte und sein Ebenbild auf Erden summend und hin und wieder wankend anträfe? Das venio iterum crucifigi! fiel mir ein, und ich zupfte meinen Gefährten, dass wir in's Freie der gewölbten und gemalten Säle kämen.“

Zum Schluss ein paar Analoga. Der Schweizer Niklaus Manuel schrieb 1522 ein Drama, „anzeigend grossen underscheid zwischen dem bapst, und Christum Jesum unserm seligmacher“, worin sie einander gegenübertraten. Ueber eine harmlosere Begegnung der Beiden berichtet die Vossische Zeitung 1900 Nr. 517: „Christus im Vatikan. Andreas und Anton Lang, die in dem Oberammergauer Passionsspiel den Christus und Archelaus spielen, waren kürzlich in Rom; dabei kam

es, wie von dort berichtet wird, zu einigen merkwürdigen Zwischenfällen. Die Brüder kamen in ihren Kostümen nach Rom, und als sie an die Schweizer Thür des Vatikans gelangten, um eine Audienz beim Papst zu erhalten, waren die Wachen bei ihrem Anblick wie durch Zauber gebannt. Einige glaubten, Christus in Person sei zum Besuch seines Stellvertreters auf Erden erschienen, und präsentierten das Gewehr. . . Der Kardinal Rampolla stellte dem Papst die beiden Lang vor. Dieser empfing sie lächelnd und wollte nicht gestatten, dass der Darsteller des Christus vor ihm niederkniete. Leo XIII. unterhielt sich eine Viertelstunde mit den Brüdern und überreichte jedem eine goldene Medaille, ehe er sie entliess. Als sie durch die Portale des Vatikans gingen, drängten sich die Anwesenden um sie, um „Christus“ zu sehen und zu grüssen.“

Hermann und Dorothea und das Fähnlein der sieben Aufrechten.

Der Inhalt der beiden Dichtungen ist: Zwei junge, schöne, blühende Menschenkinder aus bescheidenem Bürgerstande lieben sich und werden nach Ueberwindung unbedeutender Hindernisse vereinigt. Diese Handlung enthält also auch nicht die kleinste Feder von einem „Falken". Was hat nun die beiden Dichter bewogen, einen so alltäglichen Vorgang darzustellen? Die Meinung ist bei Keller noch etwas augenfälliger als bei Goethe. Wir betrachten deshalb zuerst das Fähnlein der sieben Aufrechten.

Der Dichter stellt einen Kreis von sieben Freunden dar, die ohne Präsident und Statuten in einem namenlosen Verein zusammenhalten. Diese Züricher Sieben sind keine Ritter vom Geiste wie die Göttinger Sieben; es sind kleine Handwerker. Keller sucht auch seine Leute keineswegs zu Musterbildern zu steigern: bei der Beratung über eine Ehrengabe, die der kleine Verein zum Schützenfeste in Aarau stiften will, schlägt — ganz wie Mr. Josse bei Molière — der Silberschmied einen Becher vor, der als alter Ladenhüter in seiner Auslage prangt, der Eisenschmied seinen unverkäuflichen Prachtpflug, der Schreiner ein Ehebett, das ihm nicht abgenommen worden ist, der eine Gastwirt eine schöne Milchkuh, die nur immer beim Melken den Eimer umstösst, und der andere will die Gelegenheit benutzen, ein Fässchen feinen Weines abzustossen, das ihm im

Keller liegt. Aber in diesem kleinen Kreise versteht man doch auch, über solche Menschlichkeiten hinauszugelangen; auf ein verständiges Wort des Schneiders lassen die fünf Gewinnlustigen beschämt die Köpfe hängen. Die Sieben haben ein gemeinsames Heiligtum, in dessen Pflege sie in der That über sich selbst hinauswachsen: das ist ihre Liebe zum Vaterlande. Sie sind stramme Volksmänner, und hinter den nachgesprochenen Schlagworten von den bösen Jesuiten und den aristokratischen Volksfeinden blüht bei ihnen die ehrliche Liebe zu ihrem Schweizerlande und ihrer Volksgemeinschaft.

Diese wackeren Grauköpfe ziehen nun mit ihrer Ehrengabe und einer eigenen kleinen Fahne zum Schützenfeste.

Da thut nun der Dichter das Bild einer freien Gemeinschaft, das er in seinem Handwerkerkreise zeichnet, im Weiteren noch einmal auf. Eine grosse Festgemeinde ist an einem schönen Julitage aus der weiteren Umgegend zusammengeströmt. Schützenvereine mit und ohne Musik ziehen nach der Festhalle und übergeben durch ihren Sprecher die Ehrengabe für den Gabensaal und ihre Fahne, damit sie auf der Fahnenburg aufgepflanzt wird. Ueber allen Einzelfähnchen weht das eidgenössische Banner. Zu Mittag speist die Tischgesellschaft von einigen tausend Köpfen in der grossen Festhalle. „Hier ein langer Tisch voll Schützen, dort eine blühende Doppelreihe von Landmädchen, am dritten Tisch eine Zusammenkunft sogenannter alter Häuser aus allen Teilen des Landes, die das Examen endlich überstanden hatten, und am vierten ein ganzes ausgewandertes Städtlein, Männer und Frauen durcheinander.“ Auch hier hält der Dichter darauf, dass in seinem Bilde die kleinen Menschlichkeiten der Durchschnittsmasse nicht fehlen: „Doch diese sitzenden Heerschaaren bildeten nur die Hälfte der Versammlung; ein ununterbrochener Menschenzug, ebenso zahlreich, strömte als Zuschauer durch die Gänge und Zwischenräume und

umkränzte, ewig wandelnd, die Essenden. Es waren, Gott sei Preis und Dank, die Vorsichtigen und Sparsamen, die sich die Sache berechnet und anderswo für noch weniger Geld gesättigt hatten, die Nationalhälfte, welche alles billiger und enthaltsamer bewerkstelligt, während die andere so schrecklich über die Schnur haut; ferner die Allzuvornehmen, die der Küche nicht trauten und denen die Gabeln zu schlecht waren, und endlich die Armen und die Kinder, welche unfreiwillig zuschauten. Aber jene machten keine schlechten Bemerkungen und diese zeigten weder zerrissene Kleider noch böse Blicke; sondern die Vorsichtigen freuten sich über die Unvorsichtigen, der Vornehmling, welchem die Schüsseln voll grüner Erbsen im Juli zu lächerlich waren, ging ebenso wohlgesinnt einher, wie der Arme, welchem sie verführerisch in die Nase dufteten. Hie und da freilich zeigte sich ein sträflicher Eigennutz, indem es etwa einem filzigen Bäuerlein gelang, unbesehens einen verlassenen Platz einzunehmen und frischweg mit zu essen, ohne bezahlt zu haben; und was noch schlimmer war für ordnungsliebende Augen, es entstand deswegen nicht einmal ein Wortwechsel und ein Hinauswerfen.“

Also eine sich selbst geniessende Festversammlung als Gesamtbild guter Schweizerischer Volksart. Zum reinsten Ausdruck gelangt die Freude des Dichters an seinem Volke in der Festrede Karls, des hübschen jungen Mannes, der in unserer Novelle zu seinem Mädchen gelangt, indem er für die Sieben, die sich vor dem öffentlichen Reden scheuen, als Sprecher auftritt und dann noch einige weitere tüchtige Dinge vollführt: „Kurz, ein Kind, welchem man eine kleine Arche Noe geschenkt hat, angefüllt mit bunten Tierchen, Männlein und Weiblein, kann nicht vergnügter darüber sein, als sie über das liebe Vaterländchen sind mit den tausend guten Dingen darin vom bemoosten alten Hecht auf dem Grunde seiner Seeen bis zum wilden Vogel, der um seine Eisfirnen flattert. Ei! was wimmelt da für verschiedenes Volk im engen Raume, mannigfaltig in seiner Hantierung,

in Sitten und Gebräuchen, in Tracht und Aussprache! Welche Schlauköpfe und welche Mondkälber laufen da nicht herum, welches Edelgewächs und welch' Unkraut blüht da lustig durcheinander, und alles ist gut und herrlich und ans Herz gewachsen; denn es ist im Vaterland! . . .

Wie zierlich und reich ist es aber auch gebaut! Je näher man es ansieht, desto reicher ist es gewoben und geflochten, schön und dauerhaft, eine preiswürdige Handarbeit!"

Das also ist der Untergrund, auf dem nun die ganz alltägliche, urewige Handlung vor sich geht: ein Menschenpaar vereinigt sich in Liebe zur Familie. In diesem typischen Vorgange krönt sich alles gesunde Existenzgefühl, alles frohe Selbstvertrauen und alles Vertrauen auf die Menschen und Dinge; in ihm spricht sich die ungebrochene Dauer einer gesunden Volksgemeinschaft aus. Der dargestellte Einzelfall soll verbürgen:

> diese Menge
> Gewerbsam Thätiger, die hin und her
> In diesen Räumen wogt, auch die verspricht
> Sich unvertilgbar, ewig herzustellen

wie es in der natürlichen Tochter heisst. Es ist das Gegenstück zum Landvogt von Greifensee, wo der Dichter sein persönliches Lebensschicksal, sein Junggesellentum zierlich und humoristisch gestaltet in heiterer Entsagung, über der ein leiser Wehmutduft liegt. Keller hat wohl nicht zufällig diese beiden sich ergänzenden Dichtungen auch im Buche neben einander gestellt.

Auf einem ganz anderen Hintergrunde, aber in derselben Meinung stellt nun Goethe denselben Vorgang dar. Hier ist die Zeit nicht danach angethan, dass ein tüchtiges Volk zwischen die sauren Wochen den heiteren Festtag einschieben kann, an dem es fröhlich sein selbst geniesst. Noch ist die Existenz der deutschen Landschaft, in die uns die Dichtung führt, nicht unmittelbar von der ungeheueren Erschütterung drüben in Frankreich betroffen; aber jenseits des Rheins sind die

Franzosen in deutsches Land eingedrungen, anfangs mit offenen Armen aufgenommen unter dem Zauberklange ihrer grossen Schlagworte „Freiheit und Gleichheit“. Die Enttäuschung ist bald gefolgt; statt dieser köstlichen Dinge haben die Fremden Mord und Plünderung gebracht; Tausende sind mit einigen geretteten Habseligkeiten geflüchtet, und der Zug dieser Vertriebenen zieht eben unweit des Städtchens vorbei. Auch dieser einstweilen noch im Frieden daliegenden Landschaft droht vielleicht das gleiche Schicksal. Ein treues Bild deutscher Zustände im Jahre 1796.

Von diesen so ganz anderen Zuständen und Empfindungen gelangt nun Goethe zu einem im Uebrigen ganz ähnlichen Bilde wie Keller, und er hebt dieselbe einfache Handlung heraus. Auch er zeigt kleine Bürger in ihrer Tüchtigkeit und ihrem Menschenwert, auch er hält durch Einfügung kleiner Züge von menschlicher Beschränkung sein Bild im Bereich des Wirklichen, auch er führt zwei Liebende ohne ernstliche Schwierigkeiten zusammen und stellt das Paar als ein Musterbild guter deutscher Art hin. Der Sinn des Spieles spricht sich bei Keller so aus: „Hermine legte ihre Arme um den Hals des Bräutigams und sagte bewegt und zärtlich: Nun muss es aber recht hergehen bei uns! Mögen wir so lange leben, als wir brav und tüchtig sind und nicht einen Tag länger.“ Bei Goethe:

> Aber der Bräutigam sprach mit edler männlicher Rührung:
> Desto fester sei, bei der allgemeinen Erschüttrung,
> Dorothea, der Bund! Wir wollen halten und dauern,
> Fest uns halten und fest der schönen Güter Besitzthum.

Das gleiche Grundaperçu hat nun beide Dichter vielfach zur Verwendung gleicher Kunstmittel geführt. Wohlbewusst wählen beide sehr junge Menschenkinder; sie wollen ein Paar in der Reinheit und Blüte der Jugend hinstellen: Hermann ist neunzehn, Karl zwanzig Jahre alt.

Weil die Handlung denn doch eine, wenn auch geringe Retardation und ein Gegenspiel braucht, so er-

scheint in beiden Dichtungen dasselbe menschliche Hindernis, dessen leichte Ueberwindung eben den Inhalt der Handlung ausmacht: der eine Teil des jungen Paares ist arm, der andere wohlhabend, und der begüterte Vater widerstrebt der Verbindung. Frymann: „Ich habe ein umfangreiches Geschäft und ein beträchtliches Vermögen; darum suche ich mir, wenn es Zeit ist, einen Tochtermann, welcher Geschäftsmann ist, ein entsprechendes Kapital hinzubringt und die grossen Bauten, welche ich im Sinn habe, fortführt.“ Der Löwenwirt:

Und so hoff' ich von dir, mein Hermann, dass du mir nächstens
In das Haus die Braut mit schöner Mitgift hereinführst;
Denn ein wackerer Mann verdient ein begütertes Mädchen,
Und es behaget so wohl, wenn mit dem gewünscheten Weibchen,
Auch in Körben und Kasten die nützliche Gabe hereinkommt.

Beide Väter haben schon eine andere vorteilhafte Heirat für ihr Kind in Aussicht genommen, geben aber ohne grosse Schwierigkeit nach, wie die Ernstlichkeit der Neigung und die Tüchtigkeit des von ihrem Kinde Erwählten ihnen einleuchtet. Die Verlobung wird von beiden Dichtern wohlbewusst mit bedeutenden, feierlichen Worten ausgestattet.

Nicht zufällig bringen auch beide Dichter an ihren Paaren die ehrbare Gesinnung zur Darstellung, die Ueberwindung aufsteigender Wünsche durch Pflicht und Sitte. Hermine: „So will ich Ihnen auch etwas vortragen, mein Herr. Wenn Du mich heute Abend noch nur mit einer Fingerspitze berührst gegen meinen Willen, so ist es aus zwischen uns und ich werde Dich nie wieder sehen; das schwöre ich Dir bei Gott und bei meiner Ehre! Denn es ist mir ernst.“ Und dann nachher: „Weil Du Dich so still gehalten und meinem Worte die Ehre gegeben hast, die ihm gebührt . . .“ Ebenso Hermann und Dorothea am Brunnen:

Also standen sie auf und schauten beide noch einmal
In den Brunnen zurück, und süsses Verlangen ergriff sie.
Schweigend nahm sie darauf die beiden Krüge bei'm Henkel,
Stieg die Stufen hinan, und Hermann folgte der Lieben.

Und noch einmal auf dem Heimweg:

Aber sie, unkundig des Steigs und der roheren Stufen,
Fehlte tretend, es knackte der Fuss, sie drohte zu fallen.
Eilig streckte gewandt der sinnige Jüngling den Arm aus,
Hielt empor die Geliebte; sie sank ihm leis' auf die Schulter,
Brust war gesenkt an Brust und Wang' an Wange. So stand er,
Starr wie ein Marmorbild, vom ernsten Willen gebändigt,
Drückte nicht fester sie an, er stemmte sich gegen die Schwere.
Und so fühlt' er die herrliche Last, die Wärme des Herzens,
Und den Balsam des Athems, an seinen Lippen verhauchet,
Trug mit Mannesgefühl die Heldengrösse des Weibes. —

Goethe und Keller zeigen das Grosse im Kleinen; ihre Helden sind „ungezeichnetes Stammholz aus dem Waldesdickicht der Nation", wie es bei Keller heisst. Damit entsteht nun aber für die Dichtung eine Schwierigkeit; sie braucht „Helden", das heisst Menschen, die sich abheben, Eigenart haben, Interesse erregen. Dieser Verlegenheit weichen beide Dichter durch dieselben Mittel aus. Zunächst benutzen sie das Vorrecht des Poeten, der — wie die Natur selbst — den Adelsbrief der Wohlgestalt seinen Geschöpfen zu verleihen vermag. Dorotheas und Hermines Jugendschönheit machen die Dichter noch besonders in dem Urteil zuverlässiger Beobachter sichtbar.

Da versetzte der Pfarrer, mit Blicken die Sitzende prüfend:
Dass sie den Jüngling entzückt, fürwahr, es ist mir kein Wunder;
Denn sie hält vor dem Blick des erfahrenen Mannes die Probe.
Glücklich, wem doch Mutter Natur die rechte Gestalt gab!
Denn sie empfiehlet ihn stets, und nirgends ist er ein Fremdling.
Jeder nahet sich gern, und jeder möchte verweilen,
Wenn die Gefälligkeit nur sich zu der Gestalt noch gesellet.
Ich versichr' euch, es ist dem Jüngling ein Mädchen gefunden,
Das ihm die künftigen Tage des Lebens herrlich erheitert,
Treu mit weiblicher Kraft durch alle Zeiten ihm beisteht.
So ein vollkommener Körper gewiss verwahrt auch die Seele
Rein, und die rüstige Jugend verspricht ein glückliches Alter.

Bei Keller: „Aber von der Sonne, welche den vor ihr stehenden Becher bestreifte, dass dessen inwendige Vergoldung samt dem Weine aufblitzte, spielten goldene Lichter über ihr rosig erglühendes Gesicht, welche sich mit dem Weine bewegten, wenn die Alten im Feuer

der Rede auf den Tisch schlugen; und man wusste dann nicht, ob sie selber lächelte oder nur die spielenden Lichter. Sie war jetzt so schön, dass sie bald von den umherblickenden jungen Leuten entdeckt wurde . . . . Wo sie hinsah, zogen die lustigen Jünglinge den Hut, um ihrer Anmut die gebührende Achtung zu erweisen, und sie lachte bescheiden, aber ohne sich zu zieren. Als jedoch ein langer Zug Burschen am Tische vorüberging und alle die Hüte zogen, da musste sie doch die Augen niederschlagen und noch mehr, als unversehens ein hübscher Berner Student kam, die Mütze in der Hand, und mit höflichem Freimut sagte, er sei von dreissig Freunden abgesandt, die am vierten Tische von da sässen, ihr mit Erlaubnis ihres Herrn Vaters zu erklären, dass sie das feinste Mädchen in der Hütte sei."

Auch Hermann und Karl sind hochgewachsene, stattliche und gesunde Jünglinge; für sie tritt aber noch ein weiteres, überaus wirksames Kunstmittel in Kraft: sie werden von der bedeutenden Stunde in ihrem Wesen erhöht und für die kurze Dauer des poetischen Momentes über sich selbst hinausgehoben. Der Dichter löst seinem Helden die Zunge, er leiht ihm Worte, in denen der eigentliche Gehalt des Vorganges zum Ausdruck gelangt. Karls Festrede und die bedeutenden Worte Hermanns, mit denen Goethes Gedicht schliesst, entsprechen einander. Für beide Jünglinge gilt, was Karl dann weiterhin von den fünfundzwanzig Treffern sagt, die er hinter einander abgiebt: „Das habe ich ein Mal gekonnt und werde es in meinem Leben nie wieder machen." Das kommt denn auch in dem gleichen Erstaunen der Umgebung zum Ausdruck:

Wie ist, o Sohn, dir die Zunge gelös't, die schon dir im Munde
Lange Jahre gestockt, und nur sich dürftig bewegte!

Bei Keller: „Sohn, eine schöne, aber gefährliche Gabe hast du verrathen!"

Hermann fasst nach der Grundlage der Dichtung die drohende Gefahr entschlossen ins Auge, Karls Festrede freut sich des friedlich beruhigten und gedeihlichen Schweizer Daseins, aber ganz zuletzt schlägt

auch Keller noch leise den wehrhaften Ton an. Sein Paar lauscht am Schlusse der Dichtung beim Sternenschein dem Rauschen der eidgenössischen Fahne und verweilt im Gespräch mit dem dort stehenden Wachtposten der aargauischen Scharfschützen. „Das Metall seiner Ausrüstung blinkte durch das Dunkel.“

Ein Analogon zu Kellers eidgenössischer Fahne, die im Sternenschein rauscht, konnte Goethe freilich nicht schaffen, aber das ist nicht seine Schuld.

Die Bürger sind bei beiden Dichtern mit herzlicher Liebe in ihrer Tüchtigkeit gezeichnet, aber beide sind ernstlich bemüht, durch Einfügung kleiner menschlicher, beschränkender Züge der Gefahr einer verschwommenen Idealisierung auszuweichen. Der Apotheker und der Löwenwirt haben ihre kleinen Schwächen gerade wie Kellers sieben Aufrechte. Dem Wirt hat Goethe einen Zug geliehen, der ihm typisch den Philister bezeichnete.

Frisch, Herr Nachbar, getrunken! denn noch bewahrte vor Unglück
Gott uns gnädig, und wird auch künftig uns also bewahren.
Denn wer erkennet es nicht, dass seit dem schrecklichen Brande
Da er so hart uns gestraft, er uns nun beständig erfreut hat,
Und beständig beschützt, so wie der Mensch sich des Auges
Köstlichen Apfel bewahrt, der vor allen Gliedern ihm lieb ist.
Sollt' er fernerhin nicht uns schützen und Hülfe bereiten?

Die gutmütige Ironie dieser Darstellung wird augenfällig in dem Vergleich mit Goethes Gedicht „Regen und Regenbogen“:

Auf schweres Gewitter und Regenguss.
Blickt' ein Philister zum Beschluss
Ins weiterziehende Grause nach
Und so zu seinesgleichen sprach:
„Der Donner hat uns sehr erschreckt,
Der Blitz die Scheune angesteckt,
Und das war unsrer Sünden Theil!
Dagegen hat zu frischem Heil
Der Regen fruchtbar uns erquickt
Und für den nächsten Herbst beglückt . . .

So kennzeichnet auch Keller den wackeren Schneidermeister Hediger als politischen Philister, wie er mit kritischem Ausdruck den Hauptartikel in der Zeitung

„Der schweizerische Republikaner“ liest und dazu bald zustimmend nickt und bald den Kopf schüttelt. —

Das gemeinsame Aperçu ist also: Der Dichter stellt die Grundlage aller Volksexistenz, das arbeitende Bürgertum, in seiner ehrbaren, tüchtigen, beschränkten und liebenswerten Art dar. Er sieht einmal gänzlich ab von allen feineren geistigen und sittlichen Vorgängen und Verwicklungen, die erst auf dieser Unterlage möglich werden, und wählt zum Gegenstande der Handlung den typischen einfachen Vorgang, durch den sich diese Existenz erhält und erneuert: die Gründung einer Familie. Aus der Gleichheit der Grundintention ergiebt sich im Einzelnen eine Fülle übereinstimmender Motive und Kunstmittel. Während Keller aus der frohen Empfindung der Zugehörigkeit zu einem friedlich gedeihenden Volke seinen Dichtungsplan schöpfte, wurde Goethe umgekehrt durch das schmerzliche Gefühl, sein Volk in seiner Existenz bedroht zu sehen, dazu geführt, die Grundlagen dieser Existenz dichterisch darzustellen. Die Xenien hatten gefragt:

> **Deutschland? Aber wo liegt es? Ich weiss das Land nicht zu finden.**

Hier giebt der Dichter die optimistische Antwort: Deutschland liegt in der ungebrochenen Tüchtigkeit der Deutschen. Die entschlossenen, wehrhaften Schlussworte nehmen auch eine politische Aufrichtung in Hoffen und Vertrauen vorweg.

Diesen prophetischen Schluss der Dichtung haben dann die Befreiungskriege in Erfüllung und Wirklichkeit hinübergeführt, wie Goethe das selbst in dem Briefe an Eichstädt vom 27. Januar 1814 ausspricht: „Man hat Hermann und Dorothea dem Zeitgeist auch als ein Opfer darbringen wollen. Ich kann es nicht missbilligen; denn ich wundre mich selbst, da ich das Büchlein lange nicht angesehen, wie genau nach so grossen Veränderungen der Sinn noch passt und zutrifft . . . Man hat von mir einen zweiten Teil verlangt, bis jetzt aber wüsste ich, was Grundsätze und Grundmotive betrifft,

diesen nur zu wiederholen. Ist das grosse Werk vollendet, können wir mit Sicherheit ein Gedicht mit Friede! schliessen, so wäre freilich der betrachtenden und darstellenden Dichtkunst ein grosses Feld eröffnet."

Die Verschiedenheit des Hintergrundes der beiden Dichtungen gelangt nun auch in der Beleuchtung zum Ausdruck, unter der die Vorgänge der Handlung sich vollziehen. Keller lässt einen herrlichen Julitag über dem Feste blauen. Am Schluss: „Doch oben im Sternenschein schlug die eidgenössische Fahne." Auch Goethes Handlung begiebt sich im Hochsommer, aber es ist schwül und überheiss; wie Hermann die Erwählte in sein Haus führt, heisst es:

> Also gingen die zwei entgegen der sinkenden Sonne,
> Die in Wolken sich tief, gewitterdrohend, verhüllte,
> Aus dem Schleier bald hier bald dort, mit glühenden Blicken
> Strahlend über das Feld die ahnungsvolle Beleuchtung.

Die Handlung schliesst unter Gewitterguss, Donner und Blitzen. —

Es ist wohl überflüssig, den Verdacht abzuwehren, als sähe ich in Hermann und Dorothea eine Quelle oder auch nur ein Muster für das Fähnlein der sieben Aufrechten. Keller brauchte sich der Uebereinstimmung seiner Dichtung mit der Goethes gar nicht bewusst zu sein. Eben deswegen schien es mir geboten, einmal abweichend von dem gewöhnlichen litterarhistorischen Geschäfte des Quellennachweises einen Fall näher zu betrachten, wo ohne litterarische Abhängigkeit eine tiefe innere Verwandtschaft im Ganzen und Einzelnen besteht.

Die Achilleis.

Die Paralipomena zur Achilleis, wie sie im 50. Bande der Weimarer Ausgabe an den Tag getreten sind, fordern zu einer neuen Behandlung der Dichtung auf. Wir sind jetzt in der Lage, den geplanten Verlauf der Handlung häufig bis ins einzelne — an anderen Stellen nur ungefähr — zu überschauen. Wir beginnen also die Erörterung mit einem Versuch, die Handlung auf Grund des vorliegenden Materials und mit Heranziehung der Quellen aufzubauen.

Die Quellen sind Homer, Sophokles und das von Goethe am 23. December 1797 aus der Weimarer Bibliothek entliehene Werk: Dictys Cretensis et Dares Phrygius de bello et excidio Trojae in der Ausgabe von Perizonius, Amsterdam 1702; ausserdem verschiedene bei Gräf (Goethe über seine Dichtungen) im einzelnen angeführte Werke über die Topographie von Troja. Dass Goethe bei der Gestaltung seines Planes eine bedeutende Anregung durch Hesiod und geringere durch Aischylos, Euripides, Vergil, Ovid erfuhr, soll weiterhin dargelegt werden. Endlich hat er das in seinem Besitze befindliche mythologische Lexikon von Benjamin Hederich (Leipzig 1770) benutzt, und eine schwierige, sonst kaum erklärliche Stelle des Schemas hellt sich durch den Vergleich mit Hederich ohne weiteres auf.

Den Eindruck eines Kunstwerks wird man ja von einem solchen Versuch, die Handlung aufzubauen, nicht erwarten. Schemata von Dichtungen erscheinen häufig

befremdlich, seltsam, unerfreulich, „denn der Dichter allein kann wissen was in einem Gegenstande liegt und was er für Reiz und Anmut bei der Ausführung daraus entwickeln könne“ (35, 71). Wenn der von Goethe angefertigte Auszug aus der vollständig vor ihm liegenden Ilias dem, der sie nicht kennt oder sich des Verlaufs im einzelnen nicht erinnert, trocken und verwunderlich erscheint und von dem reichen Schmuck und blühenden Leben der Dichtung wenig verrät, wie sollte die erläuternde Darstellung einiger Schemata, deren Ausführung uns nicht vorliegt, die Wirkung eines Dichtwerks erregen können?

Wir fügen unserem Herstellungsversuch überall die unveränderten Worte Goethes in Cursivdruck ein.

Zu bequemer Citierung bezeichnen wir als Schema I das grosse älteste Schema vom 31. März 1798 (Werke Bd. 50, Seite 435—439), das in 102 Nummern lückenlos durch das ganze Gedicht führt; als II das zweite, eingehendere, bis in den Anfang des 6. Gesanges reichende Schema (Seite 439—446), als III die noch genaueren Ausführungen zum Schluss des ersten und zum zweiten Gesange (S. 446—447) und als IV die einzelnen, Seite 448—449 abgedruckten Notizen.

Für den ersten Gesang wird es genügen, kurz auf die Abweichungen der uns vorliegenden Ausführung gegenüber Schema I und II hinzuweisen.

Die Dichtung schliesst mit ihrem ersten Verse an den letzten der Ilias an und zeigt Achill, der die Nacht hindurch ingrimmig dem Flammenspiele von Hektors Scheiterhaufen zugeschaut hat und nun, von der Morgenröte und dem Morgenwinde zu sanfteren Empfindungen gestimmt, sich erhebt, den Hügel zu besichtigen, den er als Grabmal für Patroklos und für sich selbst errichten lässt. Das ist eine glückliche Aenderung gegenüber dem Schema I: *Morgen nach der Verbrennung des Hektors. Achill beim Grabhügel. Die Arbeit ist schon weit vorgerückt. Anordnung wegen des Umkreises in der Mitte.* Ursprünglich sollten wir also Achill schon beim

Grabhügel finden, und das prachtvolle Eingangsbild ist ein bei der Ausführung gewonnener Zuwachs Die „Anordnung wegen des Umkreises in der Mitte“, die zur Information des Lesers über die Entstehung solcher Grabhügel bestimmt war, findet sich jetzt vielmehr als berichtende Angabe Achills über das schon Geleistete.

> Fleissig haben mir schon die rüstigen Myrmidonen
> Rings umgraben den Raum, die Erde warfen sie einwärts,
> Gleichsam schützenden Wall aufführend gegen des Feindes
> Andrang. Also umgrenzten den weiten Raum sie geschäftig.

Die Dichtung wendet sich von hier zur Götterversammlung. Zum Vergleich mit der Ausführung liegt nur Schema I vor; Schema II ist für diese Partie nicht erhalten. *Götter auf dem Olymp. Zeus erregt Zweifel, ob Troja fallen soll. Argument vom letzten Lebenshauche. Von der getheilten Schlange. Vom Schiffbruch, wo einer gerettet wird, indess der andre untergeht. Juno entgegnet. Thetis kommt. Zustand ihres Sohnes, der sie nicht anruft. Ihr eigener Zustand, da sie ihn nicht sehen mag. Zeus über den Tod des Achills. Sobald dieser erfolgt, kann Troja nicht gehalten werden. Breitere Aussicht über das Schicksal beider Parteien und Länder. Aufforderung an die Götter von beiden Seiten das mögliche zu thun. Verbietet das Handgemenge. Mars geht den Telephus, Memnon und die Amazonen aufzurufen.* Hier hat die Ausführung manches anders gestaltet. Der eigentlichen Beratung über Achill und Troja hat Goethe die Anrede des Hephaistos an die Horen vorangestellt. Um die Beschreibung von Zeus' Palast ungezwungen dem verfertigenden Künstler selbst übertragen zu können, macht er die anmutige Hilfserfindung, dass die Horen auf Hephaistos' Bitte Leben und Licht über die Hallen ausgiessen. — Thetis erscheint nach dem Entwurf während der Beratung; jetzt bringt sie vielmehr durch ihr Erscheinen die Beratung in Gang. — Von den Gleichnis-Argumenten, die Goethe hier für Zeus in Aussicht nimmt, dürfen wir das vom letzten Lebenshauch

wohl in Vers 255—256 erkennen, das vom Schiffbruch steht Vers 257 ff., während das von der geteilten Schlange fortgefallen ist. Die Meinung war wohl, dass die Unverwüstlichkeit des Lebenstriebes an der geteilten Schlange gezeigt werden sollte, deren einzelne Teile sich bewegen. — Die geplante „breitere Aussicht über das Schicksal beider Parteien und Länder“ ist fortgefallen, ebenso das Verbot des Handgemenges an die Götter. — Die Rede der Juno über Zeus' anfängliche Neigung, Thetis zur Gemahlin zu nehmen und über seine Warnung durch des Titanen weise Sage (Vers 173 ff.) hat ihre Quelle in Hederichs Artikel über Achill (S. 32): „Die Mutter aber war Thetis, . . . zu der zwar Jupiter wegen ihrer Schönheit erst selbst ein Lüstchen hatte; weil ihm aber Prometheus geweissaget, dass ihr Sohn alsdann vortrefflicher als sein Vater seyn und selbst die Herrschaft über den Himmel erlangen würde, so machete er, dass sie einen sterblichen Mann nehmen musste.“

Die ganze nun folgende Scene, Athenes Herniedersteigen zu Achill und ihre grosse Unterredung mit ihm, ist durch Abänderung der folgenden ursprünglichen Intention entstanden: *Minerva geht in Gestalt des Alkimedon zu Achills Zelt. Automedon. Briseis, Diomede, Iphis. Bey der Urne des Patroklos. Aufmunterung durch Minerva.* Wir werden diese hier nicht zur Ausführung gelangte Scene später im dritten Gesange vorfinden. Das Schema fährt nun fort: *Automedon geht zu Achill.* Da Goethe einmal in seinem Plane Athene von der Götterversammlung sich ins griechische Lager hatte begeben lassen, so führt er sie nun statt des Automedon unmittelbar zu Achill. Auf den grossartigen Inhalt, mit dem er, angeregt durch Ilias 7, 87 und 4, 176, diese Begegnung der Athene mit Achill erfüllte, kommen wir später in anderem Zusammenhange zurück.

Soweit reicht die ausgeführte Dichtung. Sie führt nicht ganz bis zum Ende des ersten Gesanges, für den vielmehr noch ein geistreicher Abschluss beabsichtigt war.

Schema II: *Griechisches Lager. Kriegerische Be-*

schäftigungen bei Ablauf des Stillstandes. Diése Intention erscheint nun glücklich weitergebildet im Schema III: *Minerva geht durch das Lager vom rechten nach dem linken Flügel.* Der Dichter knüpft also, da er die Göttin gerade bei der Hand hat, die Vorführung des griechischen Lagers an einen Gang Athenes von den Myrmidonen auf dem rechten Flügel bis zum andern Ende des Lagers, wo Odysseus mit seinen Kriegern sich befindet. Die Dichtung hätte hier die Göttin im einzelnen begleitet, es hätte sich ein anschauliches Bild des Lagers und Lagertreibens, der Verteilung der Contingente, vor uns aufgerollt. Es wäre eine Anwendung der Principien von Lessings Laokoon geworden, wie wir sie etwas weniger glücklich im ausgeführten ersten Gesange in den Negationen der Verse 403 ff. haben. So gelangt Athene nun zu Odysseus' Zelt. *In der Mitte von Odysseus Gezelt reizt sie einige alte Soldaten, die beym Feuer sitzen. Heiterer Streit.* Wir wüssten gerne den Gegenstand des heiteren Streites, aber es liessen sich höchstens freie Vermutungen beibringen. Jedenfalls tritt der Erfolg ein, den die Göttin mit ihrer Neckerei der Soldaten erstrebt: *Odysseus tritt aus dem Zelte. Redet die Pallas an, die er für Antilochos hält.* Die Anrede wird nicht ganz freundlich für Antilochos' Freund Achill lauten, denn: *sie wirft ihm seine Abneigung gegen Achill und Ajax vor.* Von den Parteiungen im Griechenlager wird weiterhin noch die Rede sein. Odysseus erwidert: *Männer brauchen sich nicht zu lieben, wenn sie nur zusammen wirken.* Athenes Versuch, ihre Günstlinge einander zu nähern, ist also nicht geglückt. *Beyde scheiden. Pallas kehrt zum Olymp zurück.* Damit hätte der erste Gesang geschlossen, der wohl einen Tag umfassen sollte, und es wären also die köstlichen Homerischen Verse vom Einbrechen der Nacht bei dem deutschen Dichter, der einem solchen weichen Naturphänomen auch zu lauschen wusste, neu aufgeblüht.

Der Beginn des zweiten Gesanges führt zu dem Lokal, an dem sich später die Katastrophe abspielen

wird. *Der Hayn und Tempel des Thymbräischen Apollos.* Dass Achills Tod im Thymbräischen Tempel erfolgt, fand Goethe in seiner Quelle Dictys Cretensis. Eine nähere Beschreibung des Lokals boten ihm die Werke über die Ebene von Troja, die er für seine Dichtung studierte, besonders Lechevalier, Beschreibung der Ebene von Troja, Leipzig 1792, S. 159 ff.: Das Thal Thymbra. — Homer selbst kennt nur Ilias 10, 430 Θύμβρη, nicht den dort befindlichen Tempel. Daher notiert sich Goethe: *Frage ob der Thymbräische Tempel nicht moderner sey.* Apolls Niedersteigen zum Thymbräischen Tempel wird schon im ersten Gesang beschrieben:

> Wandte die Augen sie ab, des Phöbos Wege zu spähen,
> Der sich von dem Olympos zur blühenden Erde herabliess,
> Dann das Meer durchschritt, die Inseln alle vermeidend,
> Nach dem Thymbräischen Thal hineilete, wo ihm ein Tempel
> Ernst und würdig stand, von Trojas Völkern umflossen

„Ernst und würdig.“ Der Dichter denkt sich den Tempel offenbar dorisch, und es schwebt ihm wohl der Poseidontempel in Paestum vor.

Also: *Apoll steigt herab. Er kommt über den Thymbräischen Tempel. Lokal. Fest. Unterbrechung desselben durch den Krieg.* Auch das steht schon im ersten Gesang:

> von Trojas Völkern umflossen,
> Als es Friede noch war, wo alles der Feste begehret.
> Aber nun stand er leer und ohne Feier und Wettkampf.

Apoll darf nicht allein am Thymbräischen Tempel geschildert werden. Es ist nicht leicht, den technischen Erwägungen Goethes hier nachzukommen, und ich enthalte mich einer Vermutung über seine Gründe.

Für die nun folgende Begegnung Apolls mit Aphrodite hat das älteste Schema nur die kurze Formel: *Venus und Apoll berathschlagen. Sie werden uneins.* Das wird nun sorgfältig in Schema II und III ausgeführt, die wir hier zusammenfassen, da sie sich in keinem Zuge widersprechen. Die Ausführung geht so ins einzelne, dass wir fast nichts zu ergänzen nötig haben.

Apoll schreitet vom Tempel nach Troja. Aphrodite wartet auf Kallikolone. Das ist ein Hügel in der trojanischen Ebene am Simois, auf dem die trojafreundlichen Götter Ilias 20, 151 dem Kampfe zuschauen. Auch auf der Karte in Lechevaliers Buch über die Ebene von Troja fand Goethe diesen Hügel verzeichnet. *Aphrodite wartet auf Kallikolone*

Ihm zu begegnen gesinnt, denn mancherlei wälzt sie im Busen

wie es im ersten Gesange heisst, wo auf diese Begegnung schon vorgedeutet wird.

Er redet sie an. Erinnerung der alten Zeit, da sie sich an festlichen Tagen unter Jünglinge und Mädchen mischte. Was sie jetzt hier zu thun habe. Aphrodite antwortet. Götter nahen sich gern den Orten, wo sie verehrt wurden. Apoll verweilt gern im Thymbräischen Tempel. Doch gesteht sie, dass sie auf ihn gewartet habe. Sie wünscht gemeinschaftlich mit ihm zu handeln, um Troja zu retten. Lob der Stadt und der Einwohner. Apoll antwortet, er traue ihr nicht. Aphroditens Vorschlag. Helena und Paris sollen eine Colonie wegführen. Die Griechen sollen versöhnt werden. Sie lässt unbestimmt, wer die Troer regieren soll. Phöbos zürnt. Er wirft ihr die Veränderlichkeit vor. Sie hasse die Helena, weil der Handel mit Deiphobus misslungen. Sie wünsche Priam und die Priamiden zu verderben, um dem Aeneas das Reich zuzuwenden. Der ausführliche Gesprächsentwurf zeigt, wie gut Goethe den naiven Ton traf, auf den die Reden und Handlungen der homerischen Götter gestimmt sind. „Der Handel mit Deiphobus“ geht auf Aphrodites Bemühungen, diesem, der nach einem später zu behandelnden Schema Helena liebt, zum Ziele seiner Wünsche zu verhelfen. Von dem Uebergange der Herrschaft auf Aeneas ist Ilias 20, 180 und 20, 307 die Rede. *Er geht nach Priams Palast. Cypris geht in die Volksversammlung.* Das sind also die beiden Schauplätze, zu denen die Dichtung nun führt. Der erste Entwurf bringt in Nr. 28—32 die Volksversammlung, dann

in 33—38 den Familienrat in Priamos' Burg. In dem ausführlichen Schema II ist es umgekehrt; wir gelangen zuerst mit Apollo nach dem Palast des Priamos. *Phöbos in Polydors Schlafgemach. — Phöbos in Gestalt des Polydors ruft Priams Söhne zusammen.* Hier ist nicht Polydor, der Sohn des Priamos und der Laothoe, gemeint, der Ilias 20, 407 von Achill getötet wird, sondern Goethe schöpft hier, wie das Folgende ergiebt, aus Euripides und Vergil. *Schicksal eines vornehmen Kindes im Kriege. Abschied. Die Mutter sendet ihn fort.* Bei Euripides, Hekabe Vers 3 ff. und Vergil, Aeneis III, 49 ff. wird Polydor, der Sohn des Priamos und der Hekabe, von seinen Eltern zu Polymnestor, dem Könige von Thracien und Priamos' Schwager, geschickt, um ihn den Kriegswirren zu entziehen. Diese Ueberlieferung bringt also Goethe hier zur Darstellung. Hekuba schildert ihre *Sorge für sich. Ob keiner Troja retten könne. — Deiphobus tritt auf.* Von ihm heisst es im Anhange zum Schema: *Deiphobus. Nach Hektors Todt der erste Trojanische Held. In Helena verliebt. Was für Eigenheiten.* Aus der Liebe des Deiphobus zu Helena ergiebt sich auch seine gegnerische Stellung zu Paris im Rate, wie sie das Schema erkennen lässt. *Paris wünscht Verlängerung des Stillstandes. Er hofft auf Bundesverwandte. Deiphobus will das Volk organisieren zu Bewachung der Stadt.* Einen elftägigen Waffenstillstand zur Bestattung Hektors hatte Achill in der Ilias dem Priamos bewilligt. Die Bundesverwandten — so übersetzt Goethe die in der Ilias so häufig erwähnten ἐπίκουροι — sind ausser denen, die sich schon zum Schutz der Trojaner eingefunden haben, noch Memnon, die Aethiopen und die Amazonen, die der trojafreundliche Ares im ersten Gesange zum Kampf gegen die Griechen aufruft. Deiphobos will dagegen die eigenen Kräfte der Stadt organisieren. *Paris und Helena sprechen zusammen* oder, wie es im ältesten Schema heisst, *Paris Helena, ihr Vorschlag.* Also Helena macht den *Vorschlag die Polyxena anzubieten,* nämlich dem Menelaus

zum Ersatz, als Versöhnungs- und Friedensgabe. *Ueber sie im Vorbeygehn.* Zu Grunde liegt Dictys II, 25: „Namque pro Helena Cassandram, vel Polyxenam, quam legatis videretur, nuptum cum praeclaris donis Menelao tradendam.“ Bei Dictys geschieht das vor Hektors Tode, im Widerspruch zur Ilias, in der Polyxena nicht erscheint. *Wahrscheinlicher Erfolg.* Polyxenas Schönheit und Liebreiz machen also den Erfolg wahrscheinlich. Entwurf II spricht nur von Polyxena; wir werden aber weiterhin sehen, dass entsprechend der Dictysstelle Polyxena und Cassandra zu den Griechen gesandt werden, und so hat auch das älteste Schema: *Polyxena Cassandra. Absendung eines Herolds beschlossen.* In diesem Schema wird der Entschluss erst durch Apolls Erscheinen herbeigeführt: *Apoll kommt. Räth den Männern nachzugeben, um Zeit zu gewinnen.* In welcher Gestalt Apoll erscheinen sollte, sagt das Schema nicht; keinesfalls in der Gestalt Polydors, der als Knabe den Männern einen solchen Rat nicht geben kann. Dass Polyxena und Cassandra an dem Rate nicht teilnehmen, sagt die Personenliste zum zweiten Gesange noch ausdrücklich: *Polyxena Cassandra nur erwähnt.*

Die Dichtung führt uns nun auf den Marktplatz von Troja. *Antenor vor dem Volk. Schon ist alles in Bewegung. Venus reizt ihn. Antenors volksaufregende Rede.* Für diese Rede fand Goethe die Anregung bei Dictys V, 2, wo Antenor vor dem versammelten trojanischen Volk das Unheil schildert, das Helena über Troja gebracht hat. Er will sie also auch hier den Griechen ausliefern. In einem besonderen Schema hat Goethe ein Charakterbild Antenors niedergelegt: *Antenor subalterne Energie. Stämmig, schwarz, kühn. Auch Kinder verloren. Gereizt. Leidenschaftlich schwankend. Rastlos, rachgierig.*

Von Antenors im Kampf mit den Griechen gefallenen Söhnen erzählt die Ilias. Es werden getötet: Pedaios (5, 69), Iphidamas (11, 240), Koon (11, 260), Archelochos (14, 465), Laodamas (15, 516), Demoleon (20, 395).

Im übrigen boten die Ilias und Dictys Goethe keinen Anlass zu seinem eigenartigen Antenorbilde. Diese Züge stammen also anderswoher, und unwillkürlich erhebt sich bei Goethes Umriss das Bild eines leidenschaftlichen Convent- oder Volksversammlungs-Redners. Solche Beziehungen zwischen weit von einander abliegenden Zeiten und Culturen aufzustellen, war Goethe geläufig. Die Rede des Thersites nannte er „das herrlichste Original einer sansculottischen Demagogenrede“ (Biedermann 1, 164). Für die Ausmalung unserer Scene hätte also wohl die Zeitgeschichte die Farben hergegeben. Antenor ist der einzige hier hervortretende trojanische Fürst, der nicht zu den Söhnen des Priamos gehört. Er stellt also eine Art von Fronde gegen das Herrscherhaus dar. *Wirkung.* Die Wirkung ist die, welche immer eintritt, wenn ein leidenschaftlicher Redner zu einer Volksmasse spricht; alle sind nun gegen Helena erregt und stimmen dem Redner zu. *Deiphobus tritt auf.* Auch für ihn haben wir ein besonderes, schon oben herangezogenes Charakterbild: *Deiphobus. Nach Hektors Tod der erste trojanische Held. In Helena verliebt. Was für Eigenheiten.* Er macht *vernünftige Vorschläge.* Wir kennen sie schon aus dem Familienrate in Priamos' Palast: *Deiphobus will das Volk organisieren zur Bewachung der Stadt.* Die Menge spaltet sich zwischen den beiden Rednern, und es entsteht ein *Tumult. Paris tritt auf* und vertritt den von Helena ausgegangenen Vorschlag, die Griechen zu beschwichtigen. *Rede zur Nachgiebigkeit. Glücklicher Erfolg.* Die Menge fällt immer dem letzten Redner bei.

Nachdem nun der Beschluss der Volksversammlung in Uebereinstimmung mit dem des fürstlichen Familienrates gefallen ist, führt die Dichtung uns noch einmal nach dem Palast zurück. *Helena und Hekuba. Verschiedene Argumente. Vorzüglich wegen Polydor. Entschluss die Töchter abzuschicken.* Helena erlangt also Hekubas Einwilligung, Polyxena und Cassandra dem Menelaos zur Wahl einer Ersatzgattin anzubieten. Zu

den „verschiedenen Argumenten“ gehört vielleicht noch die umfangreiche Randnotiz Goethes: *Priams Lob. Im Gegensatz mit den Söhnen. Verhältnis. Einführung der Volcks Stimme durch Herkules. Er kaufte Priamus. Nicht durch Erbe. Gross. Schön. Gerecht. Heftig aufwallend, im Ganzen gelinde. Söhne ungezogen. Bis auf 9 geschmolzen.* Von Herakles' Verhältnis zu Troja ist in der Ilias mehrfach die Rede. Er hat die Stadt zerstört (5, 640—14, 250), und die Trojaner haben ihm eine Mauer zum Schutz vor dem *κῆτος,* dem Meerungeheuer, erbaut (20, 146). Dass er aber die Volksstimme in Troja eingeführt habe, wie Hekabe an den Volksbeschluss anknüpfend der Helena mitteilt, das scheint Goethes Erfindung zu sein; wenigstens findet sich nichts davon bei Hederich, dem Goethe in der weiteren merkwürdigen Angabe „Er kaufte Priamus“ folgt. Dort heisst es nämlich unter „Priamus“ S. 2072: „Allein, andere wollen, dass er (Priamus) von seinen benachbarten Feinden gefangen gewesen, von dem Herkules aber losgekaufet worden, und daher diesen Namen*) erhalten habe. Serv. ad Virg. Aen. I v. 623“. Dass Goethe den Maurus Honoratus Servius nicht studiert hat, ist selbstverständlich; er folgt also hier und auch in den folgenden Angaben seinem mythologischen Gewährsmann. „Nicht durch Erbe“ ist Priamos zu seiner Herrschaft gekommen. Hederich, S. 2073: „(Priamus) folgete seinem Vater in dem Königreiche, welches ihm Herkules liess.“ Auch die Schilderung von Priamos' Gestalt und Art schliesst sich eng an Hederich, S. 2077 an: „Er soll gross und von einem majestätischen Leibe gewesen sein, ein schönes Gesicht und eine liebliche Stimme gehabt haben. Dar. Phryg. c. 12. Er war gegen seine Söhne zu gelinde, und gegen die Hekuba zu gutwillig; und ob er wohl gegen erstere dann und wann etwas scharf war, und sie geziemend ausschalt, so hatte es doch keinen Nachdruck. Hom. Ilias *Ω* v. 247.“

*) von *πρίαμαι.*

S. 2074: „Von diesen Söhnen waren nach Hektors Erlegung nur noch ... neune übrig. Hom. Ilias *Ω* v. 249.“

Dieses hier — in einer umfangreichen Rede der Hekabe? — zum Ausdruck gelangende Lob des Priamus kennt schon Schema I, nur dass es dort für den Familienrat im Palast in Aussicht genommen wird: *Priams Lob. Als Schiedsrichter. Söhne.* Er sollte patriarchalisch über den mannigfach entzweiten Söhnen waltend dargestellt werden.

So schliesst also der zweite Gesang mit dem *Entschluss, die Töchter abzuschicken* und mit der Hoffnung auf einen friedlichen Ausgang des griechisch-trojanischen Krieges.

Der dritte Gesang beginnt mit einer ursprünglich für den ersten Gesang in Aussicht genommenen Scene. In Schema I heisst es (19—21): *Minerva geht in Gestalt des Alkimedon zu Achills Zelt. Automedon. Briseis, Diomede, Iphis. »Bey der Urne des Patroklus«* sollte sie die Mädchen finden, und diese sollten dann eine *Aufmunterung durch Minerva* erfahren. Statt dessen begiebt sich im ausgeführten ersten Gesange Athene zu Achill nach dem Sigeischen Hügel, und die so verfügbar gewordene Partie im Zelte Achills erscheint sehr erweitert im Schema II als ein Einschub vor der Versammlung der Griechen.

Zelt des Achilles. Briseis, Diomede, Iphis. Dazu noch die Notiz in Schema IV: *Achills Mädchen Briseis, Diomede; des Patroklus Iphis.* Das beruht auf Ilias 9, 663 ff.:

αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς εὗδε μυχῷ κλισίης εὐπήκτου.
τῷ δ' ἄρα παρκατέλεκτο γυνή, τὴν Λεσβόθεν ἦγεν,
Φόρβαντος θυγάτηρ, Διομήδη καλλιπάρηος.
Πάτροκλος δ' ἑτέρωθεν ἐλέξατο· πὰρ δ' ἄρα καὶ τῷ
Ἶφις ἐΰζωνος, τήν οἱ πόρε δῖος Ἀχιλλεύς,
Σκῦρον ἑλὼν αἰπεῖαν, Ἐνυῆος πτολίεθρον.

Die Dichtung hätte hier einen erfreulichen Ruhepunkt gefunden; es versteht sich, dass Goethe hier die

Gestalten anmutiger griechischer Mädchen gezeigt hätte in den einfach-edlen Umrissen, die uns auf den Gynäceum-Darstellungen attischer Vasen entzücken. Die Mädchen sind bei der *Asche des Patroklus,* d. h. nach Schema I: *Bey der Urne des Patroklus,* die Ilias 23, 254 in Achills Zelt gebracht wird. — *Antiloches mit der Leyer.* Goethe wollte ursprünglich Achills Freund und Wagenlenker Automedon in Achills Zelt mit der Leier vorführen; dann wählte er dafür Nestors Sohn Antilochos, der dem Achill Ilias 24, 18 die Nachricht von Patroklos' Tode überbringt. *Pallas als Alkimos tritt auf.* In Schema IV haben wir die erläuternde Notiz: *Achills Freunde Automedon und Alkimos,* nach Ilias 24, 574. *Tadel.* Athene tadelt also, dass man in solcher Lage sich mit Musik ergötze. Antilochos entschuldigt sich mit der *Absicht, dem Achill die Empfindung zu ersparen.* — *Briseis Rede. Betragen der Mädchen.* Die Rede der Briseis können wir freilich nicht aufbauen, dass aber das „Betragen der Mädchen" gut und erfreulich ist, versteht sich. Bei Homer strömt Briseis 19, 287 ff. ihren Schmerz um Patroklos aus. Nach diesem Vorbilde hätte Goethe hier ihre „Rede" gestaltet. *Antilochos geht zu Achill. Pallas zum Olymp zurück.*

Diese Scene hat Goethe nun durch Streichungen umgestaltet. In dem Satze „Pallas als Alkimos tritt auf" hat er die ersten zwei Worte gestrichen; es tritt also vielmehr der wirkliche Alkimos auf und hat sein Gespräch mit Antilochos und den Mädchen, wobei aber die Antwort: „Absicht dem Achill die Empfindung zu ersparen" gestrichen ist. Der Satz „Pallas zum Olymp zurück" ist nun natürlich auch als fortfallend bezeichnet. Die Aenderung wird auf der Erwägung beruhen, dass bei dem Besuche der Athene in Achills Zelt kein bestimmter Zweck ersichtlich ist, den die Göttin verfolgen könnte.

Das Schema führte nun ursprünglich nach Troja, wo wir der Abfahrt der Polyxena und Cassandra beiwohnen sollten; da aber diese Abfahrt erst stattfinden kann, nachdem die Griechen sich zur Annahme der

Sühnegabe bereit erklärt haben, so hat Goethe im Schema die skizzierte Absendung wieder gestrichen, um sie für den vierten Gesang vorzubehalten, und wir gelangen zunächst zur Versammlung der Griechen. Der Schauplatz ist nicht angegeben; er mag etwa wie Ilias 7, 382 beim Schiffe des Agamemnon angenommen werden. Nach Schema I geht der Impuls zu dieser Versammlung von Here aus. *Iris von Juno gesendet erregt Agamemnon.* Agamemnon beruft also einen Kriegsrat. *Die Ajas. Menelaus. Diomed. Ulyss. Der Herold der Trojaner. Berathschlagung und doppelter Entschluss.* Nachdem also die genannten Helden sich über die Kriegslage geäussert haben, erscheint der trojanische Herold Idäos mit den uns bekannten Vorschlägen. Die eine Hälfte des doppelten Entschlusses besteht, wie der weitere Verlauf zeigt, darin, dass die Griechen zunächst einmal die trojanische Sühnegesandtschaft ohne weitere Verpflichtung empfangen wollen, denn als sie später anlangt, wird ihr eine „abschlägliche“, oder nach Schema II „dilatorische Antwort“. Den anderen Teil des gefassten Entschlusses weiss ich nicht genau anzugeben; vielleicht handelt es sich darum, dass nach etwaiger Ablehnung der angebotenen Fürstentöchter der Sturm auf die Stadt stattfinden soll. *Achill und Automedon kehren zurück,* nämlich vom Grabhügel des Patroklos (vgl. Schema I: „Automedon geht zu Achill“). *Ein Herold begegnet ihnen,* und zwar nach Goethes Randnotiz der aus der Ilias bekannte *Talthybios,* und lädt den Achill zur Versammlung. *Achill kommt in den Rath und acquiescirt.* Ganz anders nnd viel lebhafter verlaufen die Dinge in Schema II, das hier einen grossen Fortschritt über den ersten Plan vorstellt. *Versammlung der Griechen. Ulyssens Vorschlag. Ajax ist entgegen. Achill tritt hinein. Er ist auch gegen den Ulyss. Die Griechen stimmen ein.* Worin Ulyssens Vorschlag besteht, lässt sich nicht bestimmt sagen; nur muss er in irgend einer Weise auf Aussöhnung und auf Beendigung des Kampfes gerichtet sein, denn das Schema

fährt fort: *Herolde mit Vorschlägen (Idäos). Achill stimmt abschläglich. Ajax auch. Ulyss streitet für die Aufnahme. Und siegt.* Da wir hier wieder dieselbe Gruppierung der Parteien haben — auf der einen Seite Achill und Ajax, auf der anderen Odysseus, dessen überlegener Beredsamkeit die Griechen folgen — so hat es sich auch vor dem Eintritt des trojanischen Herolds um den Gegensatz der Kriegs- und Friedenspartei gehandelt. Am Schluss des dritten Gesanges haben wir also Achill und Ajax unversönlich auf Fortsetzung des Krieges dringend, Odysseus und die Griechen kriegsmüde die Entsendung der trojanischen Sühnegaben gutheissend. Ebenso ist vorher in Troja die durch Antenor und gemässigter durch Deiphobos vertretene Kriegspartei den Friedensmännern unterlegen, an deren Spitze Paris steht.

Der vierte Gesang stellt einen Einschub, eine Erweiterung des Planes vor, die erst dem zweiten Schema angehört.

Der Kriegsrat löst sich auf. *Alles geht auseinander. Transport von Lemnos.* Dieser Erfindung liegt Ilias 7, 467 zu Grunde:

> νῆες δ' ἐκ Λήμνοιο παρέστασαν, οἶνον ἄγουσαι

in Verbindung mit 23, 744:

> ἐπεὶ Σιδόνες πολυδαίδαλοι εὖ ἤσκησαν
> Φοίνικες δ' ἄγον ἄνδρες ἐπ' ἠεροειδέα πόντον.

Schon im ersten Gesange wird der Transport angekündigt:

> Welche Segel sind dies, die zahlreich, hinter einander,
> Streben dem Ufer zu, in weite Reihe gedehnet? . . .
> Irret der Blick mich nicht, versetzte der grosse Pelide,
> Trüget mich nicht das Bild der bunten Schiffe, so sind es
> Kühne phönikische Männer, begierig mancherlei Reichthums.
> Aus den Inseln führen sie her willkommene Nahrung
> Zu dem achaiischen Heer, das lange vermisste die Zufuhr,
> Wein und getrocknete Frucht und Heerden blökenden Viehes.
> Ja, sie sollen gelandet, mich dünkt, die Völker erquicken,
> Ehe die drängende Schlacht die neugestärkten heranruft.

Nun langen die Schiffe an und werden ausgeladen.

Die phönikischen Männer breiten ihre Waren aus. *Alles kauft und gefällt sich.* Man fühlt wohl, welch heiter buntes, sinnenfreudiges Treiben Goethe hier entfaltet hätte. Die handelsklugen phönikischen Männer hätte er anschaulich von den Griechen abgehoben und zur Zeichnung dieser Semiten auch wohl einige Züge von jüdischen Händlern discret verwendet. Von diesem munteren Treiben wird der Blick auf das über Achill schwebende Verhängnis gerichtet. *Pallas und Juno über Achill.* Also zwischen den beiden Göttinnen findet wie im ersten Gesange eine Aussprache statt, die aber noch keine unmittelbare Entscheidung bringt, da noch bei einer späteren Götterversammlung die Entscheidung in der Schwebe bleibt. Ob diese Aussprache auf dem Olymp vor sich geht oder ob die beiden etwa den Schauplatz der Ereignisse besuchen und so zusammentreffen, lässt sicht nicht sagen. Nun folgt wieder eine köstlich schöne Scene. Ich lasse das Schema im Zusammenhange sprechen: *Abend in Achills Zelt. Iris als Händler. Tauschhandel. Verschencken an die Mädchen und Freunde. Man schmaust. Erinnerungen. An Peleus. Deudamia. Pirrhus. Vermächtnisse. Ajas die Waffen.* Die reine, blühende Schönheit dieser Scene leuchtet selbst aus den kurzen Worten des Entwurfs hervor. Wie graziös ist die Erfindung „Iris als Händlerin"! Welche Fülle anmutiger Situationen hätte sich bei dem „Tauschhandel" und dem „Verschenken an die Mädchen und Freunde" ergeben! Die unbefangene Freude der homerischen Dichtung an schönem Gerät, an köstlichen Geweben, an Waffen und Schmuck hätte der deutsche Dichter hier neu erklingen lassen, der selbst so innig die Erhöhung des Daseins durch edlen Hausrat empfand. Und alle diese guten Dinge hätten wir in Bewegung gesehen, von der anmutig schalkhaften göttlichen Händlerin dargeboten, von kindlich reckenhaften Helden übernommen zur Gabe für Freunde und Mädchen. Dann Schmaus, Gespräch und Erinnerungen. „An Peleus. Deudamia. Pirrhus." Die Ilias kennt wohl 19, 326 (ebenso wie

Od. 11, 506), den Sohn des Achill, nennt ihn aber nicht Pyrrhos, sondern Neoptolemos, und Deidamia wird bei Homer überhaupt nicht erwähnt. Hier liegt Dictys IV, 14 zu Grunde: Per idem tempus Pyrrhus, quem Neoptolemum memorabant, genitus Achille ex Deidamia*) Lycomedis, superveniens u. s. w. Achill gedenkt also seines Sohnes und seiner Geliebten. Und über diesem ganzen Feste in unbefangener Schönheit blühenden, heiteren Menschenwesens liegt die wehmütige Todesahnung, von der die Dichtung durchdrungen ist, und die auch hier zum Ausdruck gelangt: „Vermächtnis. Ajas die Waffen.“ Dem Waffenvermächtnis werden wir weiterhin als unheilvoll fortwirkendem Motiv im letzten Gesange begegnen. Nun wendet sich *Iris zum Schlaf*, nämlich zum Gott des Schlafes, zu Hypnos: er möge dem Achill erquickliche Ruhe und holde Träume (von Patroklos, wie wir weiterhin sehen werden) senden. Die Erfindung beruht wohl auf Ovid Metamorph. 11, 585 ff., wo ebenfalls Iris mit einem Götterauftrag sich an den Somnus wendet (vgl. Fries, Goethes Achilleis, Berlin 1901, S. 40), — *Ruhe des Achills*. Hier also sehen wir ihn, die herrlichen Glieder vom Schlaf gelöst, und der Anblick erregt wieder jene durch die ganze Dichtung klingende Empfindung:

Ach! dass schon so frühe das schöne Bildnis der Erde
Fehlen soll! die breit und weit am Gemeinen sich freuet.
Dass der schöne Leib, das herrliche Lebensgebäude,
Fressender Flamme soll dahingegeben zerstieben.

Mit diesem wehmütig schönen Eindruck in der Seele werden wir nun nach Troja versetzt, wo in der Morgenfrühe die Absendung der Sühnegesandtschaft vor sich geht. *Morgen in Troja. Bereitung der Geschenke. Bereitung des Wagens. Geleite. Motive mit der Abfahrt*

*) Die Diphthongänderung im Schema ist wohl in der Weise zu Stande gekommen, dass Goethe, in dem lateinischen Deidamia das griechische Δηϊδάμεια nicht erkennend, Daidamia (linguistisch geschrieben) dictierte, das der Schreiber nun als Doidamia hörte und also in der Form Deudamia zu Papier brachte.

Priamus zu vergleichen. Dazu können wir aus der gestrichenen Partie im Schema des dritten Gesanges, für den dieser Vorgang ursprünglich bestimmt war, hinzufügen: *Polyxena dargestellt. Cassandra.* Hier hätte Goethe wohl auch die Scham und Trauer der edlen Fürstentöchter zur Darstellung gebracht, die an unbekannte, stammfremde Krieger als Sühnegabe ausgeliefert werden. Eine sehr verwandte und deshalb von Goethe zur Vergleichung angemerkte Situation — Priamos' Aufbruch zu Achill — findet sich Ilias 24, 189 — 24, 228 — 24, 265.

Nun wieder zu Achill zurück. *Des erwachenden Achills Sehnsucht nach Patroklos.* Dieser Zug ist im Anschluss an Ilias 23, 103 hier bedeutsam von Goethe hingesetzt. Wir stehen unmittelbar vor dem Wendepunkt, von dem an Achills Verhängnis sich erfüllt, vor seiner Leidenschaft zu Polyxena, und eben diese schmerzlich sehnsüchtige Stimmung, dieses vergebliche Ausbreiten der Arme nach dem toten Freunde ist die rechte Disposition, in der ihn die neue Leidenschaft widerstandslos in ihre Wirbel ziehen kann.

Nun versammeln sich die Griechen zum Empfang der trojanischen Gesandtschaft. *Der Griechen Versammlung. Den Akt des Versammelns zu motiviren. Einzeln. Zu zwey. Zu drey. Das Ganze.* Wir sehen aus Gruppen das Ganze allmählich zusammenwachsen, und die einzelnen Helden können in der Art ihres Eintritts und nach ihrem geselligen Zusammenhang charakterisiert werden. Das ist angewandter „Laokoon". Noch einmal Götterrat: *Zeus verbeut den Göttern sich einzumischen, ehe der Entschluss gefasst ist* — wie Ilias 8, 5 ff.

Mit dem Eintritt der Trojaner beginnt der fünfte Gesang. Für ihn stimmen Schema I und II fast durchweg überein; nur ist das letztere an einigen Stellen ausführlicher und deutlicher. Wir können die beiden Schemata also hier zusammenfassend behandeln. *Eintritt der Trojaner. Antenor. Aeneas. Polyxena. Cassandra.* Die Versammlung der Griechen haben wir allmählich

aus ihren Teilen anwachsen sehen; hier wird dasselbe einfache Mittel angewendet, um das Coexistierende in Succession aufzulösen: Die Trojaner ziehen ein, und wir sehen den Zug mit seinen Kriegshelden und Fürstentöchtern, dazu die mit Sühnegaben beladenen Wagen, langsam und würdig erscheinen. *Vortrag.* Der Sprecher kann nur Antenor oder Aeneas sein; da wir nun Antenors Beredsamkeit schon von Troja her kennen, und da er hier an der Spitze erscheint, so führt er gewiss das Wort. *Dilatorische Antwort,* wie Schema II die *Abschlägliche Antwort* des Schema I ändert. Die dilatorisch beantwortete Forderung der Trojaner wird doch wohl auf Annahme der angebotenen Sühne, Aufhebung der Belagerung und Abzug gerichtet sein. Nun folgt ein bedeutsamer Vorgang. *Rede der Cassandra. Agamemnons Neigung. Sie ziehen weg* — ihrem Verderben entgegen, das in der Rede der prophetischen Cassandra für alle, nur nicht für Agamemnon, deutlich aufsteigt. Wie Goethe hier die Schauer aus Aischylos' Tragödie gleich unheimlichem, fernem Murren vor dem Sturm hätte herüberwehen lassen, das kann man wohl ahnen, wenn auch nicht sich deutlich ausmalen. Und unmittelbar danach kommt auch Achills Verhängnis ins Rollen. *Antenor giebt dem Antilochos* (nach dem ältesten Schema *dem Automedon*) *Auftrag an den Achill.* Dieser Auftrag enthält eine Anreizung, sich der Polyxena zu nähern, wie das Folgende zeigt; also etwa eine Mitteilung, dass Polyxena für ihn Liebe empfinde. Antenor sucht wohl hier die Griechen zu entzweien; denn nicht dem Achill, sondern dem Menelaos war Polyxena als Ersatz für Helena bestimmt. *Achill schon gereizt folgt.* Also Achill, von dem Anblick schon gereizt, folgt der mit den übrigen heimkehrenden Polyxena. *Antilochos geht zu Ajax,* um ihm das Vorgefallene mitzuteilen und ihn herbeizuholen, wie sich weiterhin ergiebt. Nun folgt eine Erfindung, eigenartig und graziös, wie „Iris als Händlerin“, aber nicht ganz leicht im einzelnen zu verstehen. Wir stellen den Wortlaut beider Schemata nebeneinander. *I. Der*

schon gereizte Achill geht nach. Venus in Gestalt des suchenden Mädchens. Dann Antenor halten ihn auf. II. Achill schon gereizt folgt. Antilochos geht zu Ajax. Venus als Mädchen hält ihn auf. Alsdann Antenor. Die Zusammenstellung ergiebt, dass es nur eine kleine Unebenheit von Schema II ist, wenn nach der strengen Wortfolge Antilochos auf seinem Wege zu Ajax als der Aufgehaltene erscheint. Schema I ebenso wie der Sinn und Zusammenhang des Ganzen zeigt, dass erst Venus in Gestalt eines suchenden Mädchens, dann Antenor den Achill aufhalten, der sich der Polyxena nähern will. Sie halten Achill auf, um Polyxena Zeit zur Rückkehr nach Troja zu gewähren und so Achills Leidenschaft durch Entfernung des Mädchens zu stacheln. Die Angabe „Venus in Gestalt des suchenden Mädchens“ enthält also den besonderen Vorwand, die List Aphrodites, mit der sie Achill aufhält. Stellt sie ein Mädchen dar, das im Auftrage Polyxenas ihn sucht, um ihm Botschaft zu überbringen, und verschwindet sie dann — wie das so oft in der Ilias geschieht — plötzlich dem erstaunten Achill, der nun sieht, dass einer der Himmlischen sich ihm in den Weg gestellt hat? Hier hat die fabulierende Phantasie freies Feld. Nach Aphrodite hält auch Antenor unter irgend einem Vorwande ihn auf. Für diesmal also wird Achill verhindert, Polyxena zu sprechen, die Gesandtschaft kehrt heim und *die Frauen kommen nach Troja* — Cassandra ausgenommen. *Antenors Vorschläge. Achills Einwilligung.* Antenor, der nun also Polyxena gewähren oder verweigern kann und so Achill in Händen hat, macht seine Vorschläge, und Achill willigt ein. Diese Vorschläge gehen etwa dahin, dass Achill sich mit Polyxena vermählt und dafür entweder den Abzug der Griechen durchsetzt oder sich wenigstens weiteren Kampfes gegen die Trojaner enthält, die dann also wie während der früheren Unthätigkeit Achills im Vorteil gegen die Griechen sein werden.

Antenor hat also seine Bestrebungen trefflich gefördert, und wir sehen auch hier die Sinnesart,

die Goethe in den Worten schildert: „Antenor subalterne Energie. Stämmig, schwarz, kühn. Rastlos, rachgierig.“

Der Gesang schliesst mit einem gewaltigen, erschütternden Bilde: *Nacht. Achills Leidenschaft*, im Anschluss an Dictys III, 3, wo von Achills „aestuare desiderio ac pernoctare extra tentoria“ die Rede ist.

Der sechste Gesang: *Ajax von Antilochos aufgefordert sucht den Achill. Er trifft ihn beym Grabe des Ilus.* Wir erinnern uns, dass Antilochos, als er Achills Neigung für Polyxena wahrnahm, den Ajax benachrichtigte. Dieser sucht also den Achill und trifft ihn beim Grabe des Ilus. Ilias 11, 166:

> *οἱ δὲ παρ' Ἴλου σῆμα παλαιοῦ Δαρδανίδαο*
> *μέσσον κὰπ πεδίον, παρ' ἐρινεὸν ἐσσεύοντο.*

Entdeckung. Gespräch. Sie gehen nach Ajax Zelt oder wie Schema I es ausdrückt: *Achill vertraut sich dem Ajax.* Hier bricht das ausführlichere Schema II ab, und wir sind von nun an auf Schema I allein angewiesen. *Versammlung der Heerführer. Vortrag.* Der Sprecher ist nicht genannt. Da wir aber die Parteigruppierung im griechischen Kriegsrat kennen und da auf den Vortrag sogleich der Widerspruch von Odysseus und Diomed erfolgt, so ist Achill oder Ajax — wohl Achill als der beredtere und in eigener Sache wirkende — der Sprecher. Der Vortrag hat sich natürlich an die zwischen Achill und Antenor vereinbarten Bedingungen anzuschliessen und wird also auf Annahme der gestern mit einer dilatorischen Antwort erwiderten Angebote der trojanischen Gesandtschaft hinwirken, nur dass Achill Polyxena für sich selber in Anspruch nimmt. *Einstimmung eines Theils. Gegensatz des Ulyss. Von Diomed unterstützt. Sie werden überstimmt. Ein Herold geht nach Troja*, um die Annahme des Vergleichs zu melden. Dort rüstet man also zur Hochzeit. *Diomed und Ulyss berathen sich über die Sache.* Mit diesem

Einblick in das Wirken der Gegenpartei schliesst der sechste Gesang.

Der nächste Gesang bringt die Katastrophe. *Festlicher Tag. Vorbereitung auf der trojanischen Seite.* Wir haben hier eine ähnlich erhöhte Wirkung des eintretenden Unheils durch den Gegensatz der festlichen Veranstaltungen, in die es mitten hinein fällt, wie im Phaethon des Euripides und sonst. *Olympische Versammlung. Musen, 3 nur.* In allen früheren Götterversammlungen war die Entscheidung über Achills Schicksal in der Schwebe geblieben; jetzt fällt sie. Zum erstenmal begegnen wir in der olympischen Versammlung den Musen. „3 nur", nach Hederich S. 1670: „Nach einigen waren deren nur drey." Es ist nicht schwer zu sagen, zu welcher Funktion Goethe sie hier herbeiruft. Schon in der ersten Versammlung spricht Athene:

Werd' ich, wenn er nun fällt, den Sterblichen klagen, die Göttin.

Hier nun erheben die Musen die melodische Klage um Achills Tod. Dass Goethe von dreien eine stärkere Wirkung erwartet, als von neun, die leicht an eine Kapelle erinnern, das lässt sich wohl nachfühlen. Die schöne Intention beruht auf einer Anregung durch Hederich, der S. 38 unter Berufung auf Lycophron und Tzetzes angiebt, dass alle Musen und Nymphen den Achill „zum heftigsten beweinet" haben.

Diese letzte entscheidende Götterversammlung stellt sich auch dem Blick als eine besonders bedeutsame dar. *Zeus mit Bia und Kratos. Donnerträger. Chrysaor. Gewaltige Umgebung. Die Grazien treten für. Die Musen kommen.* Daneben: *Himeros Eros. Charites. Reges. Iudicium.*

Die Ausgestaltung von Zeus' Umgebung beruht auf Hesiods Theogonie. Dort heisst es 385 ff.:

καὶ Κράτος ἠδὲ Βίην ἀριδείκετα γείνατο τέκνα,
τῶν οὐκ ἔστ' ἀπάνευθε Διὸς δόμος οὐδέ τις ἕδρη,

οὐδ ὁδός, ὅππη μὴ κείνοις θεὸς ἡγεμονεύει,
ἀλλ' αἰεὶ πὰρ Ζηνὶ βαρυκτύπῳ ἑδριόωνται.

Von den Musen, Charites und Himeros heisst es 60 ff.:

ἡ δ' ἔτεκ' ἐννέα κούρας ὁμόφρονας, ᾗσιν ἀοιδὴ
μέμβλεται, ἐν στήθεσσιν ἀκηδέα θυμὸν ἐχούσαις,
τυτθὸν ἀπ' ἀκροτάτης κορυφῆς νιφόεντος Ὀλύμπου,
ἔνθα σφιν λιπαροί τε χοροὶ καὶ δώματα καλά.
πὰρ δ' αὐτῇς Χάριτές τε καὶ Ἵμερος οἰκί' ἔχουσιν,
ἐν θαλίῃς· ἐρατὴν δὲ διὰ στόματ' ὄσσαν ἱεῖσαι
μέλπονται πάντων τε νόμους καὶ ἤθεα κεδνά.

Dazu noch Vers 201 Eros und Himeros als Begleiter der Aphrodite.

Auch die Erfindung „Donnerträger. Chrysaor“ stammt aus der Theogonie (280 ff.). Es ist von der Medusa die Rede:

τῆς δ' ὅτε δὴ Περσεὺς κεφαλὴν ἀπεδειροτόμησεν,
ἔκθορε Χρυσάωρ τε μέγας καὶ Πήγασος ἵππος
/τῷ μὲν ἐπώνυμον ἦν, ὅτ' ἄρ' Ὠκεανοῦ περὶ πηγὰς
γένθ', ὁ δ' ἄορ χρύσειον ἔχων μετὰ χερσὶ φίλῃσι./
χὠ μὲν ἀποπτάμενος προλιπὼν χθόνα μητέρα μήλων
ἵκετ' ἐς ἀθανάτους, Ζηνὸς δ' ἐν δώματι ναίει,
βροντήν τε στεροπήν τε φέρων Διὶ μητιόεντι.

Hier ist nun Goethe ein Versehen passiert. Der Donnerträger des Zeus ist Pegasos; Goethe hat die durch *ὁ μέν* und *ὁ δέ* hergestellten Beziehungen auf die beiden Eigennamen Chrysaor und Pegasos nicht beachtet, er hat irrtümlich das *βροντὴν φέρων* auf Chrysaor bezogen und ist so zu seiner Erfindung „Donnerträger. Chrysaor“ gelangt. Wir werden weiterhin sehen, wie Goethe den Chrysaor in seiner Handlung verwendet. Einstweilen halten wir fest, dass Goethe unter Chrysaor den mit einem goldenen Schwerte bewaffneten Träger von Zeus' Donner und Blitz versteht.

Die Meinung des Wortes „Reges“ vermag ich nicht aufzuhellen. Das Wort ist, wie mir Wahle freundlich

mitteilt, sehr flüchtig geschrieben und die Lesung nicht durchaus sicher. „Judicium“ mag bedeuten, dass hier in dieser Götterversammlung der entscheidende Spruch über Achills Schicksal fällt.

Das grossartige Gesamtbild dieser Versammlung kann man sich nach den Andeutungen des Schemas wohl aufbauen; den Hergang im einzelnen auszumalen reicht das Material leider nicht hin.

Und nun, nachdem in der Götterversammlung die Entscheidung gefallen ist, kommt sie auch auf Erden schnell in Gang. *Verschwörung des Ulyss und Diomeds.* Dass diese die im Kriegsrat überstimmte Gegenpartei vorstellen, wissen wir. Goethes Plan beruht hier auf Dictys IV, 10. Ich lasse gleich das ganze Citat bis zu Achills Tode folgen. Natürlich hätte Goethe nur einzelne Züge der rohen, antipoetischen Erzählung verwendet. „Sed ubi Achilles in loco ea quae illata erant cum Idaeo, separatim ab aliis recognoscit, cognita re apud naves suspicio alienati ducis et ad postremum indignatio exorta. Namque antea rumorem proditionis ortum clementer per exercitum in verum traxerant. Ob quae, simul uti concitatus militis animus leniretur, Ajax cum Diomede et Ulysse ad lucum pergunt. Hique ante templum resistunt, opperientes si egrederetur, Achillem, simul uti rem gestam juveni referrent; de cetero etiam deterrerent, in colloquio clam cum hostibus agere. Interim Alexander compositis jam cum Deiphobo insidiis, pugionem cinctus ad Achillem ingreditur, confirmator veluti eorum quae Priamus pollicebatur: moxque ad aram, quo ne hostis dolum persentisceret, aversusque a duce, adsistit. Dein ubi tempus visum, Deiphobos amplexus inermem juvenem, quippe in sacro Apollinis nihil hostile meruentem, exosculari, gratularique super his quae consensisset, neque ab eo divelli aut omittere. Quo Alexander librato gladio procurrens adversus hostem, per utrumque latus geminato ictu transfigit.“

Die Vereinigung des Diomed und Odysseus, um Achill von bedenklichen Schritten abzuhalten, gab Goethe

die Anregung für seine „Verschwörung“ der Beiden. Worauf diese sich im einzelnen richtet, wie sie eingeleitet wird, das lässt sich aus dem knappen Schema nicht ersehen. Den Ajax stellt Goethe abweichend von Dictys natürlich nicht zu den Verschworenen. *Vorsicht des Achills, des Ajax und der Myrmidonen.* Die Parteien stehen sich also gerüstet gegenüber, und in dieser drohenden, gespannten Lage vollzieht sich die *Hochzeitfeyer.* Es versteht sich, dass der Dichter hierfür edle Töne gefunden hätte. Die Polyxena geleitenden, festlich geschmückten trojanischen Mädchen, die schönen und kraftvollen Myrmidonenjünglinge, Achill und Polyxena, Hymenäen, Reigen, Saitenspiel — eine hellenische Hochzeitsfeier bietet einem Poeten Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kräfte. Eine bequeme Quelle für Motive hätte die Hochzeit auf Achills Schild, Ilias 18, 491 ff., abgegeben. Mitten in das Fest hinein fällt ein gewaltiger Donnerschlag, Blitze zucken über die betäubte Versammlung; Chrysaor, von Zeus gesandt, steht vor Achill und streckt ihn, den Schluss des Schicksals vollziehend, mit dem goldenen Schwerte zu Boden. Chrysaor ist wohl nur dem Achill sichtbar; jedenfalls glaubt Ajax in der allgemeinen Verwirrung an einen Handstreich der Verschworenen und tritt zum Schutze Achills drohend dem Odysseus entgegen. Dieser Gang der Handlung ergiebt sich aus den Formeln des Schemas: *Hochzeitfeyer. Chrysaor. Ajax stellt sich gegen den Ulyss. Tod des Achills im Tempel,* wenn wir uns zugleich erinnern, dass Chrysaor für Goethe der mit dem goldenen Schwerte bewaffnete Träger von Zeus' Donner und Blitzen ist, und dass er im Schema während der entscheidenden Götterversammlung, die dem Tode Achills vorhergeht, zur Seite von Zeus erscheint.

Die Ueberlieferung bei Dictys und Dares lässt Achill freilich durch Meuchelmord von der Hand des Paris oder Deiphobos fallen; aber in seinem Hederich las Goethe zugleich: „damit sein Tod ein desto mehreres Ansehen haben möchte, so gab man vor, Apollo habe

ihn selbst erschossen oder doch wenigstens dem Paris die Hand und den Bogen gerichtet." Das war wohl für ihn die Anregung, Achill hier durch das Eingreifen der Götter fallen zu lassen. Vielleicht sollte auch Chrysaor ähnlich wie Apollo in der Hederichstelle (und bei Homer Ilias 22, 359) nur den Tod Achills von der Hand eines Trojaners leiten und zulassen. Dann käme natürlich nach dem Gange der Handlung vor allem Antenor in Betracht. Indessen stützt sich diese Kombination nur auf die Goethe vorliegende Ueberlieferung; das Schema spricht allein von Chrysaor.

Die Verwirrung, in der Griechen gegen Griechen stehen, löst sich, und die einmal gezogenen Schwerter, das einmal erregte Kampfgetöse — das entladet sich jetzt in der Richtung der natürlichen Gegnerschaft. Es kommt zum Handgemenge zwischen den Griechen und Trojanern, gleichsam als Leichenfeier für Achill. *Die Trojaner fliehen. Niederlage.* Auch bei Dictys IV 12, der hier zu Grunde liegt, bringt Ajax im Anschluss an Achills Tod den Trojanern eine schwere Niederlage bei. Quod ubi animadvertere Trojani, omnes simul portis proruunt, eripere Achillem nitentes, atque auferre intra moenia, scilicet more solito illudere cadaveri ejus gestientes. Contra Graeci cognita re, arreptis armis tendunt adversum: paullatimque omnes copiae productae; ita utrinque certamen brevi adolevit. Ajax tradito his qui secum fuerant cadavere ejus, infensus Asium Dymantis, Hecubae fratrem, quem primum obvium habuit, interficit. Dein plurimos, uti quemque intra telum ferit. In queis Nastes et Amphimachus reperti, Cariae imperitantes. Jamque duces Ajax Oilei et Sthenelus adjuncti multos interficiunt atque in fugam cogunt. Quare Trojani caesis suorum plurimis, nusquam ullo certo ordine aut spe reliqua resistendi, dispersi palantesque ruere ad portas neque usquam nisi in muris salutem credere. Quare magna vis hominum ab insequentibus nostris obtruncatur. Sed ubi clausis portis finis caedendi factus est, Graeci Achillem ad naves referunt. Ungefähr so

hätten sich die Dinge auch bei Goethe gestaltet. Diese Niederlage der Trojaner vermindert das Ansehen und den Einfluss Antenors, der den Hinterhalt im Apollotempel organisiert hat (?). *Die Volkspartei in der Stadt verliert ihren Einfluss.* Damit verlässt die Dichtung die trojanischen Angelegenheiten, sie führt nicht bis zum Untergange der Stadt, sondern stellt im achten, letzten Gesange die Folgen von Achills Tod für die Griechen dar.

Spalt im griechischen Heer. Ajax an der einen Ulyss an der anderen Seite. Das ist die alte, uns nun schon wohlbekannte Spaltung, die sich durch Achills Tod noch verschärft hat. *Dem Scheine nach beigelegt.* Wir können natürlich, da das Schema es nicht angiebt, auch nicht sagen, wie die scheinbare Beilegung des Streites vor sich geht, der gleich von neuem und unheilbar ausbrechen wird. *Nothwendigkeit den Philoktet und Neoptolem herbey zu holen.* Die Herbeiholung des Neoptolemos beruht auf Dares Phrygius cap. 35: „placet omnibus ut quid faciendo opus sit dii consulantur. Mittunt continuo qui consulere debeant: qui responsum accipiunt, per Achillis progeniem finem negotii fieri. Quum haec nuncii retulissent, Ajax ait: Quum Achilli filius Neoptolemus supersit, eum opportere accersiri ad exercitum, ut patrem suum ulciscatur: tandemque placet Agamemnoni et omnibus consilium.“ Mit dem Worte „Philoktet“ lenkt nun das Schema aus dem Stoffkreise des Dictys und Dares in den des Sophokles ein, bei dem zu lesen steht, dass nach göttlichem Orakel Troja nur durch die in Philoktets Gewahrsam befindlichen Pfeile des Herakles erobert werden konnte. Also diese Notwendigkeit, den Philoktet und Neoptolemos herbeizuschaffen, beruht auf Orakelsprüchen. *Ulyss soll fort. Vermächtniss des Achills wird bekannt. Streit über die Waffen. Ulyss gewinnt sie. Er reist ab.* Das alles stammt aus Sophokles' Philoktet und Aias, und Goethe hätte sich hier im Stoff und in den dichterischen Motiven genau an Sophokles angeschlossen. *Thetis erhält den Leichnam*

des Achills. Das hat Goethe wohlbewusst erst hier kurz vor dem Schluss der Dichtung angesetzt. Der Parteihader nach dem Tode des Helden und der Streit um die Erbschaft überdeckt etwas sein Gedächtnis, denn, wenn er auch für die Erwägung die edle, blühende Gestalt durch Contrast erst recht hervorhebt, so gilt doch für die Dichtung das Recht des Gegenwärtigen. Bei der Uebergabe des Leichnams an die göttliche Mutter erklingt nun noch einmal gross austönend die lyrische Totenklage. Wie Ilias 18, 37 ff. wäre Thetis hier von allen Nereiden begleitet erschienen, und so hätte sich der Vorgang auch dem Auge in einem schönen und würdigen Bilde dargestellt.

Annäherung neuer Bundesverwandten.

Im ausgeführten ersten Gesange spricht Ares:

Also zieh' ich nun hin, den Sohn der lieblichen Eos,
Memnon, aufzurufen und äthiopische Völker;
Auch das Amazonengeschlecht, dem Männer verhasst sind.

Das beruht auf Dictys IV 2 und IV 4: „Interim per eosdem dies Penthesilea, de qua ante memoravimus, cum magna Amazonum manu, reliquisque ex finitimo populis supervenit . . . . At sequenti die Memnon, Tithoni atque Aurorae filius, ingentibus Indorum atque Aethiopum copiis supervenit.“ Auf diese Bundesverwandten hoffte nach Schema II schon Paris, der deshalb im Rate der Trojaner auf einstweilige Verlängerung des Waffenstillstandes drang. Nun also ziehen diese von Ares aufgerufenen Hilfsvölker für Troja heran, so dass sich die Aussicht auf weitere blutige Kämpfe eröffnet, deren Ausgang freilich schon feststeht, da nach Vers 273 und 298 der Untergang von Troja an Achills Tod gebunden ist. Das also ist die breitere Schlussaussicht. Denn nun mündet die Dichtung in *Ajax Raserei und Tod*, die im Anschluss an Sophokles zur Darstellung gelangen. —

Wie ist nun der Dichtungsplan, dessen Herstellung wir versucht haben, zu Stande gekommen?

Goethes Hellenismus wagt um die Jahrhundert-

wende ein Aeusserstes, ein fast selbstmörderisches Unternehmen: den Versuch, im Stoff sowohl, wie in der äusseren und inneren Form über zwei und ein halbes Jahrtausend hinweg an Homer und Aischylos anzuknüpfen. Goethe drängt seine Dichtung an den letzten Ton hellenischer Meisterwerke hinan. Er plant ein Operndrama „Die Danaiden“, das die Schutzflehenden des Aischylos fortsetzen soll; ein „befreiter Prometheus“ soll den gefesselten des Aischylos abschliessen. Die neue Dichtung übernimmt also als eine ungeheure, schwer lastende Erbschaft die sämtlichen Voraussetzungen der alten: Personal, Stoff, Mythologie, Chor, Bühnengesetze und Rhythmus.

Angesichts seiner Faustischen Helena erwacht in Goethe die Lust, sie zu einer selbständigen hellenischen Tragödie umzubiegen. Nachdem er sie soweit gefördert hat, dass nun bald das Auftreten Fausts in Aussicht zu nehmen ist, schreibt er am 12. September 1800 an Schiller: „Wirklich fühle ich nicht geringe Lust, eine ernsthafte Tragödie auf das Angefangene zu gründen.“ Eine ernsthafte Tragödie, d. h. eine wirkliche, nicht phantasmagorische, rückkehrende Helena, von Menelaos mit dem Opfertode bedroht. Phorkyas hätte ihre Rolle in ihr Wesen verwandelt; sie wäre eine wirkliche kretische, unheimlich-gigantische Schaffnerin geworden, und die Tragödie hätte im Anschluss an die Art des Euripides ihren Verlauf genommen.

In den letzten Jahren des scheidenden Jahrhunderts culminiert also dieser gewaltsam grossartige Hellenismus in dem Bestreben, die eigene Dichterpersönlichkeit zu Gunsten der als ewige Muster anerkannten Griechen aufzugeben oder doch nur bescheiden hindurchleuchten zu lassen. Das ist nun die Grundlage unserer homerisierenden Dichtung, der auf dramatischem Gebiete die Pläne der Danaiden, des befreiten Prometheus und der von der Beziehung zum Fauststoffe losgelösten heimkehrenden Helena entsprechen. Wie nun Goethe auf epischem Gebiete gerade zu dem Aperçu einer Achilleis gelangte, ergiebt sich ohne Weiteres.

Die Ilias weist in einer Anzahl von Stellen über sich selbst hinaus: in der bestimmten Verkündigung von Trojas Fall (4, 164 — 6, 448 — 15, 70), in der Hindeutung auf die Gesandtschaft an Philoktet (2, 724) und in den überaus häufigen Hinweisen auf den nahe bevorstehenden, unabwendbaren Tod Achills, die sich durch die ganze Dichtung hindurchziehen und gegen den Schluss hin immer gedrängter erscheinen (1, 416 — 1, 505 — 9, 410 — 12, 10 — 18, 95 — 18, 330 — 19, 329 — 19. 409 — 21, 112 — 21, 281 — 22, 359 — 23, 80 — 23, 244 — 24, 131 — 24, 540). In der Odyssee ist nun aber dieser Tod bereits erfolgt; Odysseus begegnet dem Peliden im Schattenreiche. Zwischen Ilias und Odyssee liegt also der Tod Achills und die Zerstörung Trojas. Goethe an Schiller, 23. Dezember 1797: „Die Eroberung von Troja selbst ist, als Erfüllungsmoment eines grossen Schicksals, weder episch noch tragisch und kann bei einer echten epischen Behandlung nur immer vorwärts oder rückwärts in der Ferne gesehen werden." Es blieb also der Tod Achills. Eine solche auf die Lücken in dem homerischen Stoffcomplex gerichtete Betrachtung war durch Wolfs Prolegomena ad Homerum ganz neuerdings in Fluss gekommen, und diese Betrachtungsweise hatte auch auf Goethe tief gewirkt.

> Erst die Gesundheit des Mannes, der, endlich vom Namen Homeros
> Kühn uns befreiend, uns auch ruft in die vollere Bahn.
> Denn wer wagte mit Göttern den Kampf? und wer mit dem Einen?
> Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön.

Es handelt sich hier um Hermann und Dorothea, aber die Verse treffen noch weit mehr auf die Achilleis zu, die hier schon vorklingt.

Damit war also das Aperçu gegeben, und es handelte sich nun darum, die Nachrichten der Alten über Achills Tod heranzuziehen. Hier angelangt, schlug Goethe sein mythologisches Handbuch auf: Benjamin Hederichs mythologisches Lexikon in der Ausgabe von J. J. Schwabe,

Leipzig 1770. Hier fand er nun, dass Achills Tod nur von einer Anzahl untergeordneter Schriftsteller, und zwar sehr verschieden, berichtet wird: Paris schiesst ihn im Tempel des Apollo, wo er zu Unterhandlungen über die Heirat mit Polyxena erscheint, aus dem Hinterhalt in die Ferse; oder Deiphobos umfasst ihn bei derselben Gelegenheit wie zur Umarmung, und Paris stösst ihm das Schwert in den Leib; oder Penthesilea erlegt ihn, und noch anderes. In diesen Berichten leuchtete ein Zug bedeutsam hervor: die Liebe zu Polyxena bringt Achill den Tod. Als Gewährsmann citiert Hederich den Dictys Cretensis; und an demselben 23. December 1797, an dem er Schiller die erste Mitteilung von seinem epischen Plan macht, entleiht Goethe aus der Weimarer Bibliothek den Dictys in der Ausgabe von Perizonius.

Auch den Titel für seine Dichtung fand Goethe bei Hederich, der am Schluss seines Achilles-Artikels sagt: „Der römische Poet, Statius, besingt die Geschichte seiner Kindheit bis auf den trojanischen Krieg in einem eigenen Gedichte von zwei Büchern, unter dem Namen Achilleis.“ Schon wegen der Begrenzung auf die Jugendgeschichte des Achilles hat Statius sonst keinerlei Einfluss auf Goethes Dichtung ausgeübt.

Wo sollte nun die neue Dichtung einsetzen? Hier trat Goethe das in seiner Kühnheit so reizvolle Unternehmen vor die Seele, an den letzten Vers der Ilias den ersten Vers seiner Achilleis anzuschliessen. Auch die dramatischen Pläne der Danaiden und des befreiten Prometheus waren als unmittelbare Fortsetzungen Aischyleischer Tragödien gedacht. Dieser unmittelbare Anschluss der neuen Dichtung an die Ilias bot auch den grossen technischen Vorteil, dass eine Fülle von Fäden sich dem Dichter sofort in die Hand legte, an denen er nun weiter zwirnen konnte. Die Ausgangssituation war also fest gegeben: In Troja wird Hektors Bestattung feierlich begangen; zwischen Trojanern und Griechen hat während der letzten elf Tage ein Waffenstillstand geherrscht, der mit dem kommenden Tage sein Ende

erreichen wird. Es galt nun, zunächst einmal Polyxena, die Homer überhaupt nicht kennt, in die Handlung einzuführen und Achill ihrer ansichtig werden zu lassen. Bei Dictys findet Goethe, dass Polyxena dem Menelaos als Ersatz für Helena angeboten wird. Da er nun Achill nicht nach Troja hineinführen und ihm so zum Anblick der Polyxena verhelfen kann — denn Achill innerhalb der Mauern von Troja ist ohne Eroberung der Stadt nicht denkbar — so muss also Polyxena in das griechische Lager kommen. Diese Erwägung ergiebt im Zusammenhang mit der Dictysstelle den Plan der Sühnegesandtschaft. Achills Leidenschaft kommt in Gang, und die Aufgabe ist nun, von hier zu dem gegebenen festen Punkte der Ueberlieferung, dem Tode Achills im Tempel des Apoll in Thymbra, zu gelangen. Nach Dictys hätte sich Achill, um wegen der Polyxena mit den Trojanern zu unterhandeln, im Tempel eingestellt. Goethe will stärkere Kontraste, eine bedeutendere Gelegenheit, und durch eine einfache Ideenverbindung gelangt er vom Tempel zur Hochzeit. Also: während er im Tempel des Apollo seine Hochzeit mit Polyxena feiert, wird der Held getötet. Goethe verwendet hier ein Kunstmittel der griechischen Tragödie: er erhöht die Wucht der Katastrophe, indem er eine scheinbare glückliche Lösung aller Schwierigkeiten unmittelbar voraufgehen lässt. Dass die Achilleis eigentlich ein tragischer Stoff ist, erklärt er selbst (an Schiller, 23. Dezember 1797 und 16. Mai 1798). Diese tragische Art des Stoffes tritt hier am Schluss stärker hervor und führt zur Anwendung eines solchen der Tragödie entlehnten technischen Kunstmittels. In dieser halbtragischen Sphäre hält sich die Dichtung auch in den ihr nun noch angegliederten Schlusspartien: dem Streit um die Waffen und Aias' Raserei und Tod. Denn jetzt nach Achills Tode setzt die Ueberlieferung durch die grosse hellenische Dichtung wieder ein, und so reizt es Goethe, diese Sophokleischen Stoffe in seinen Plan hineinzunehmen. Und da sich eine Gelegenheit bietet, auch auf

Aischylos hinüberzublicken, so nimmt er auch diese wahr. Er findet bei Dictys, dass den Griechen die Wahl zwischen Polyxena und Cassandra geboten wird; da er nun die beiden Fürstentöchter seinen Zwecken entsprechend in das griechische Lager führt, so lässt er Agamemnon vor unseren Augen in Leidenschaft für Cassandra entbrennen und mit ihr fortziehen, geraden Wegs in sein Verhängnis hinein.

Das übrige sind dann kleinere Hilfserfindungen, die sich leicht ergaben. Die Verhandlungen in Troja über die Auslieferung der Polyxena und Cassandra boten Gelegenheit, die dortigen Verhältnisse und Parteiungen in Fortführung der Homerischen Darstellung zu schildern. Priamos und Hekuba, Paris und Deiphobos stellen sich uns dar. Zur Gliederung und Belebung der trojanischen Verhältnisse braucht der Dichter eine Opposition, eine Volkspartei; zu ihrem Führer wählt er Antenor als den namhaftesten der von Homer genannten nicht zum Fürstenhause gehörigen trojanischen Helden. Auch die Gestaltung der Parteiverhältnisse im griechischen Lager war durch die Ueberlieferung nahegelegt. Die Gegnerschaft zwischen Achill und Odysseus erscheint Od. 8, 75; über diese Stelle hatten Goethe und Schiller in ihren Briefen vom 1. und 2. Mai 1798 verhandelt, weil sie einen Hinweis auf verlorene Rhapsodien zu enthalten schien. Aias als Gegner des Odysseus beruht auf dem rasenden Aias des Sophokles, als Achills nächsten Freund kennt ihn Dictys IV, 13.

Wie bei Homer wird die irdische Handlung von den Göttern mit Spannung verfolgt und das Schicksal des Helden eine Zeit lang durch Parteiungen, Wirkungen und Gegenwirkungen unter ihnen in der Schwebe gehalten. Das Verzeichnis der griechischen und trojanischen Schutzgötter im Schema IV entspricht der Parteigruppierung der Götter bei Homer, Ilias 20, 32 ff., nur dass Xanthos und Hephaistos irrtümlich ihre Stelle vertauscht haben (Fries S. 18).

So können wir der Entstehung und dem Aufbau von

Goethes Plan wohl nachkommen. Das Grundaperçu hat Goethe später Riemer gegenüber in die Worte zusammengefasst: „Achill weiss, dass er sterben muss, verliebt sich aber in die Polyxena und vergisst sein Schicksal rein darüber, nach der Tollheit seiner Natur.“

Wie verhält sich nun Goethes dichterische Behandlung zu der Homers?

Goethe an Schiller, 16. Mai 1798: „Die Achilleis ist ein tragischer Stoff, der aber wegen einer gewissen Breite eine epische Behandlung nicht verschmäht. Er ist durchaus sentimental und würde sich in dieser doppelten Eigenschaft zu einer modernen Arbeit qualificiren, und eine ganz realistische Behandlung würde jene beyde innern Eigenschaften ins Gleichgewicht setzen.“ Goethe fand also in seinem Stoffe erstens ein unepisches und zweitens ein unantikes Element und dachte beide durch realistische Behandlung zu balancieren; er hoffte zugleich, wie er am 23. Dezember 1797 an Schiller ausführt, dass dieses Tragische und Sentimentale, durch die ruhig sachliche Behandlung hindurchleuchtend, für den modernen Leser Wirkung und Anziehungskraft der Dichtung erhöhen werde. Aber nur als ein durch die objektivste Behandlung nicht ganz zu tilgender Rest sollte das Sentimentale erscheinen. An Schiller, 12. Mai 1798: „Das Wichtigste bey meinem gegenwärtigen Studium ist, dass ich alles subjektive und pathologische aus meiner Untersuchung entferne.“ Mit Vermeidung technischer Formeln lässt sich das etwa so ausdrücken: Der frühe Tod eines blühenden Helden ist geeignet, im Leser ein tiefes Mitleid zu erregen. Der Dichter kann nun dieses Mitleid zu erhöhen suchen, indem er den Helden selbst oder andere Mithandelnde von seinem Schicksal gerührt erscheinen lässt, oder indem er, der Dichter, selbst von dieser Rührung ergriffen erscheint. Der moderne Leser geht leichter und bereitwilliger auf Stimmungen ein, die ihm in der Dichtung vorempfunden werden. Eine solche Behandlung ist „subjektiv und pathologisch“; subjektiv, weil nicht der Vorgang sachlich

hingestellt wird, sondern schon seine Wirkung auf empfindende Menschen zur Darstellung gelangt; pathologisch, weil Mitleid und Rührung extreme Stimmungen sind, die von der rein aufnehmenden Mittellage der Seele weit abliegen, die nach Schillers Terminologie die ästhetische Stimmung heisst.

Goethe hatte also die Absicht, das Schicksal Achills in reiner, ruhiger Sachlichkeit darzustellen und gerührte, mitleidige Empfindungen nicht dadurch zu begünstigen, dass er sie vormalte. Hat er diesen Vorsatz zur Ausführung gebracht?

Wir können die Antwort nur in dem einen ausgeführten Gesange finden. Da erscheint nun in der Götterversammlung Thetis. Ihr mütterlicher Schmerz gelangt in innigen, aber gemessenen, gedrängten Worten zum Ausdruck. Wir sehen, wie der Dichter, getreu seinem Vorsatze, an sich hält. Dann, zwischen Athene und Here, erklingt der Ton, auf den Goethe die Dichtung zu stellen gedenkt: Klage, die sofort zu Fassung, Erhebung, Grösse aufsteigt.

Ach! dass schon so frühe das schöne Bildnis der Erde
Fehlen soll! die breit und weit am Gemeinen sich freuet.
Dass der schöne Leib, das herrliche Lebensgebäude
Fressender Flamme soll dahingegeben zerstieben.

Darauf Here:

Aber fasse dich nun, Kronions würdige Tochter,
Steige hinab zum Peliden und fülle mit göttlichem Leben
Seinen Busen, damit er vor allen sterblichen Menschen
Heute der glücklichste sei, des künftigen Ruhmes gedenkend,
Und ihm der Stunde Hand die Fülle des Ewigen reiche.

Und das geschieht dann vor unseren Augen. In einer gross gedachten und gross durchgeführten Scene folgt Athenes Gespräch mit Achill. Wie sie ihn an der Hand auf die Höhe des Walles führt, ihn leicht hinaufhebt, und nun der Ausblick ins Weite sich aufthut, das ist im Sinnlichen ein Bild dessen, was nun gleich ins Geistige gewandelt hier vor sich geht. Von den Schiffen, die der Blick von der Höhe übersieht, geht das Ge-

spräch aus und mündet, von der Göttin fein und bedeutsam geleitet, in den grossen Gegenstand der Dichtung.

> Köstliches hast du erwählt. Wer jung die Erde verlassen,
> Wandelt auch ewig jung im Reiche Persephoneias,
> Ewig erscheint er jung den Künftigen, ewig ersehnet ...
>
> Aber der Jüngling fallend erregt unendliche Sehnsucht
> Allen Künftigen auf, und jedem stirbt er auf's neue,
> Der die rühmliche That mit rühmlichen Thaten gekrönt wünscht.
>
> Immer wird dein Name zuerst von den Lippen des Sängers
> Fliessen, wenn er voran des Gottes preisend erwähnte.
> Allen erhebst du das Herz, als gegenwärtig, und allen
> Tapfern verschwindet der Ruhm, sich auf dich Einen vereinend.

So wird hier gleich in prachtvollem Klange der Grundaccord der Dichtung angeschlagen. Goethe behandelt den sentimentalen Stoff bewusst grossartig und optimistisch. Indem Achill leuchtend und herrlich auf kurze Zeit vor den staunenden Menschen steht, bleibt er, wie die nordische Siegfriedgestalt, als köstliches Bild in der Erinnerung der kommenden Geschlechter, und so ist es gut und würdig. Das ist nun freilich nicht, was Goethe ursprünglich wollte. Eine solche Behandlung vermeidet glücklich die Gefahr des Pathologischen, Larmoyanten; aber subjektiv ist auch sie. Der Dichter giebt die Empfindungsnote an; er zeigt dem Leser, welche Stimmungen er als Wirkung der Vorgänge erwartet. Die unveräusserliche Art des modernen Dichters entzieht sich hier den gar zu engen Banden, in die theoretische Erwägung sie einschränken wollte; er vermeidet den Appell an das thränenselige Mitleid; aber er kann ihn nur vermeiden, indem er dafür zu heroischer Fassung und Erhebung auffordert. Und so ist es ganz recht; denn völlig unerschütterliche Gegenständlichkeit ist jetzt einem Erzähler kaum noch möglich, und würde sie erreicht, so erzeugte sie beim Leser gleichgiltige Abwendung von den Vorgängen. Auch Homer zeigt doch in der Führung der Handlung und Gespräche gelegentlich das deutliche Bestreben, eine besondere, ge-

wollte Seelenstimmung im Hörer zu erzeugen, die von der mittleren ästhetischen Stimmung merklich abweicht: Hektor mit Andromache und Astyanax; Achill und Priamos.

Wie in der Auffassung des Gesamtstoffes, so gewahren wir auch in der psychologischen Einzeldurchführung vielfach eine zarte Umbiegung der homerischen Anschauung und Darstellung. Das Eingangsbild schildert, wie Achill die Nacht von Hektors Bestattung durchwacht, den Blick auf die Flammen des Scheiterhaufens gerichtet.

> Tief im Herzen empfand er den Hass noch gegen den Todten,
> Der ihm den Freund erschlug und der nun bestattet dahinsank.
> Aber als nun die Wuth nachliess des fressenden Feuers
> Allgemach, und zugleich mit Rosenfingern die Göttin
> Schmückete Land und Meer, dass der Flammen Schrecknisse bleichten,
> Wandte sich, tief bewegt und sanft, der grosse Pelide
> Gegen Antilochos hin und sprach die gewichtigen Worte . . .

Der Einklang von Nacht und Feuer mit Achills Groll und Hass, die sanften Regungen, zu denen die Morgenröte und der Blick über Land und Meer ihn stimmt, wie sie frisch geschmückt aus dem Dämmer auftauchen, dieses Mitschwingen des Menschenherzens mit den Farben und Formen der Aussenwelt — das ist unhomerisch. Homer kennt den Zwiespalt des Inneren und Aeusseren noch nicht; er braucht ihn daher nicht zu überwinden. Was dagegen hier und sonst den modernen Dichter kennzeichnet,

> Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt
> Und in sein Herz die Welt zurücke schlingt?

Einen ähnlichen Fall haben wir in Vers 52 ff.:

> Als sie aber den Rücken des wellenbespületen Hügels
> Bald erreichten und nun des Meeres Weite sich aufthat,
> Blickte freundlich Eos sie an, aus der heiligen Frühe
> Fernem Nebelgewölk, und jedem erquickte das Herz sie.

Und nicht nur in solchem Einklang von Natur und Menschenherz erscheint die moderne Art; auch das Sen-

timentale, dem Goethe ausdrücklich ausweichen wollte, klingt hie und da doch an:

So wird kommen der Tag, da bald von Ilios Trümmern
Rauch und Qualm sich erhebt, von thrakischen Lüften getrieben,
Ida's langes Gebirg und Gargaros Höhe verdunkelt;
Aber ich werd' ihn nicht sehen! Die Völkerweckerin Eos
Fand mich Patroklos Gebein zusammenlesend, sie findet
Hektors Brüder anjetzt in gleichem frommen Geschäfte,
Und dich mag sie auch bald, mein trauter Antilochos, finden,
Dass du den leichten Rest des Freundes jammernd bestattest.

Nie würde Homer eine vergangene, eine gegenwärtige und eine zukünftige Handlung zu einer stimmungerregenden Reihe zusammenfassen; das ist ein zarter sentimentaler Einschub, ebenso wie Vers 50—51:

Also zogen auch sie, und aller thätige Stille
Ehrte das ernste Geschäft und ihres Königes Schmerzen.

Und so hören wir auch einen modernen Klang in dem sentimentalen Gegensatz, Vers 377 ff.:

Städte zerstört er nicht mehr, er baut sie; fernem Gestade
Führt er den Ueberfluss der Bürger zu; Küsten und Syrten
Wimmeln von neuem Volk, des Raums und der Nahrung begierig.
Dieser aber baut sich sein Grab.

Die Wandlungen des Empfindens, die zwei und ein halbes Jahrtausend inzwischen herbeigeführt haben, lassen sich nun einmal nicht auslöschen. Nicht nur die besondere Art, wie wir sowohl Entsprechendes als Gegensätzliches durch Empfindung verknüpfen, dringt hier zu Tage; auch Gedanken werden laut, die sich in den Homerischen Gedankenkreis durchaus nicht einfügen.

Wer jung die Erde verlassen,
Wandelt auch ewig jung im Reiche Persephoneias,
Ewig erscheint er jung den Künftigen, ewig ersehnet....
Aber der Jüngling fallend erregt unendliche Sehnsucht
Allen Künftigen auf, und jedem stirbt er aufs neue,
Der die rühmliche That mit rühmlichen Thaten gekrönt wünscht.

So auch Achills Wort, dass ein Händedruck von Ajax nach geendigter Schlacht ihm höher stehe, als wenn sich die Menge drängt ihn zu schauen, und als der Preis im Munde des Sängers. Und die aus der

wirklichen in eine jenseitige, intelligible Welt hinüberweisende Antithese:

> Und ihm der Stunde Hand die Fülle des Ewigen reiche

ist wohl erst durch Kant und Schiller möglich geworden. Ein anderer, weit über Homers Seelenkunde und Sprachformen hinausreichender Gedanke erscheint in Vers 623 f.:

> Aber diesen ist nicht, den treu arbeitenden Männern,
> In der Mühe selbst der Mühe Labung gegeben.

Es ist ein Goethescher Gedanke, eben aus seiner Arbeit an der Achilleis erwachsen. An Knebel, 15. März 1799: „ . . . und es mag daraus entstehen, was da will, so ist mein Genuss und meine Belehrung im Sichern; denn wer bei seinen Arbeiten nicht schon ganz seinen Lohn dahin hat, ehe das Werk öffentlich erscheint, der ist übel dran.“

Das grosse Idealbild des männlichen Fürsten, der „die jüngere Wut, des wilden Zerstörens Begierde“ überwindet, die verwüsteten Stätten colonisiert und den wimmelnden Menschenschaaren friedliches Gedeihen bereitet, stellt sich in deutlichem und bewusstem Gegensatze zur Ilias dar. Hier steht dem Dichter wohl die Gestalt Friedrichs des Grossen vor Augen.

Sogar in den Gedankenkreis der gleichzeitigen Faustdichtung werden wir einmal hinübergeführt:

> Damals war beschlossen der unvermeidliche Jammer
> Allen sterblichen Menschen, die je die Erde bewohnen,
> Denen Helios nur zu trüglichen Hoffnungen leuchtet,
> Trügend selbst durch himmlischen Glanz und erquickende Strahlen.

Der letzte Vers enthält denn doch vernehmlich Fausts:

> Und sie in diese Trauerhöhle
> Mit Blend- und Schmeichelkräften bannt! . . .
> Verflucht das Blenden der Erscheinung,
> Die sich an unsre Sinne drängt!

Aber wo fände sich in den homerischen Gedichten auch nur ahnungsweise der Gedanke, dass das *φάος Ἠελίοιο* und alle guten Dinge, die zum Genuss einladen,

nur eine böse, trügende Gaukelei seien? Der Zusammenbruch der ausgelebten antiken Welt und das Christentum sind die Vorbedingung für einen solchen Gedanken. —

Goethe hat sich also bei der Ausführung mit Recht lässlicher verhalten und von seinen theoretischen Anforderungen an sich selbst erheblich nachgelassen. In den mehr äusseren, technischen Dingen liessen sich diese Grundsätze strenger durchführen; aber auch hier werden wir gelegentlich Umbiegung der homerischen Art zu Gunsten moderner Anforderungen beobachten.

Den Hexameter flüssig herzugeben hatte die deutsche Sprache, ihn bereitwillig aufzunehmen hatte das deutsche Publikum in dem verflossenen halben Jahrhundert gelernt. Im Reineke Fuchs hatte Goethe schon ein Epos in Hexametern geformt, angeregt durch Vossens Homerübersetzung, die etwas hart und spröde, gelegentlich selbst gewaltsam, doch der deutschen Sprache den heroischen antikisierenden Stil glücklich abgewonnen und die beiden ersten, 1778 erschienenen Uebersetzungen in Hexametern, Stolbergs Ilias und Bodmers Gesamthomer, verdrängt hatte. In unmittelbarem Wetteifer mit Voss war 1795 Goethes Uebersetzung des Hymnus auf Apollo und etwa um dieselbe Zeit die vor kurzem im Goethe-Jahrbuch 23, 3 ff. ans Tageslicht getretene köstliche Uebersetzung von Od. VII, 78 ff. entstanden. Dann hatte Vossens Luise und in weit überholender Nachahmung Goethes Hermann und Dorothea den epischen Hexameter für menschlich-bürgerliche Gegenstände, für zarte, persönliche Stimmungen dienstbar gemacht. Auch das kam Goethe hier zustatten, denn die Achilleis biegt etwas nach dieser Richtung vom Stoff und Ton der Ilias ab. Hier lag also eine reiche Tradition und Uebung vor. Goethe war in der Lage, sich freier und schmiegsamer zu bewegen, zarter die Vereinigung der beiden Sprachgenien anzustreben, als der an den griechischen Text gebundene und auch in Art und Wesen viel sprödere Voss.

Die Nachbildung der äusseren Form des homerischen

Epos gelang also vollkommen. Selten begegnet ein harter Vers, wie etwa Vers 170, der durch Consonantenhäufung etwas holprig ausgefallen ist. Dass sich im deutschen Hexameter das Silbenmass nach anderer Wertung bestimmt als im griechischen, stört hier gar nicht. Es handelt sich ja nur darum, den Eindruck, den uns der griechische Hexameter macht, in deutscher Wortfolge nachzubilden, und das wird erreicht. Ob einem hellenischen Ohr eine Recitation aus der Achilleis den Eindruck von Hexametern erzeugen würde, ist fraglich, aber auch gleichgiltig.

Eine bedeutsame Abweichung Goethes von Homer stellt sich sofort beim Aufschlagen des Buches dem Auge dar: die Achilleis ist in Absätze gegliedert und also der gleichmässige Fluss der Hexameter von Zeit zu Zeit unterbrochen. Das entspricht der nervöseren modernen Art, in der sich etwas gegen das andauernde gleichmässige Abrollen desselben Rhythmus auflehnt. Goethe folgt damit übrigens einer schon im Reineke Fuchs und in Hermann und Dorothea geübten Gewohnheit. —

Am 12. Mai 1798 schreibt Goethe an Schiller: „Soll mir ein Gedicht gelingen, das sich an die Ilias einigermassen anschliesst, so muss ich den Alten auch darinnen folgen, worin sie getadelt werden; ja, ich muss mir zu eigen machen, was mir selbst nicht behagt; dann nur werde ich einigermassen sicher sein, Sinn und Ton nicht ganz zu verfehlen. Mit den zwei wichtigsten Punkten, dem Gebrauche des göttlichen Einflusses und der Gleichnisse, glaube ich im Reinen zu sein.“

Wir haben hierüber keine nähere Darlegung Goethes und müssen also seine Absichten für die Verwendung der Götter aus dem vorliegenden ersten Gesange und dem schematisierten Verlaufe der Handlung herzustellen suchen.

Gleich zu Beginn wird in Uebereinstimmung mit der Ilias der frühe Tod Achills als unvermeidlich aufgestellt, und das wird durch die ernstlichsten Wiederholungen aus dem Munde des Achill, der Thetis, Here,

Athene immer wieder bestätigt. Und so geht das Verhängnis seinen Gang. Daran ändert nun auch keine Götterversammlung und keine Unternehmung eines einzelnen Gottes etwas; diese Unternehmungen heben vielfach einander durch die gekreuzten Wirkungen der Parteien auf, und so haben wir wie in der Ilias das Schauspiel, dass die vergebliche Geschäftigkeit der Menschen ihr Spiegelbild in den entsprechenden Wirkungen und Gegenwirkungen der Götter findet, indes das Notwendige, das Schicksal, das Verhängnis sich unaufhaltsam vollzieht: „μοιρα, τυχη, το πεπρωμενον, είμαρμενη, το χρεων, ποτμος" — so hat sich Goethe im Achilleis-Manuskript die mannigfachen griechischen Bezeichnungen zusammengestellt.

In dieser Götterwelt geht es nun naiv, menschlich, leidenschaftlich her in bewusster und glücklicher Aufnahme der homerischen Anschauung. Aber einige Umbildung findet auch hier statt. Goethe findet neue Züge zu grossartig-edler Darstellung des Zeus.

Und es leuchtete sanft die Hallen her, Wehen des Aethers
Drang aus den Weiten hervor, Kronions Nähe verkündend.

Bei Homer schmausen und zechen die Götter wie Menschen; die Speisen heissen nur anders. Goethe schildert ihr Mahl und schliesst:

Also genossen sie still die Fülle der Seligkeit alle.

Ein feiner neuer Zug erscheint auch in Vers 385:

Schrecklich blicket ein Gott da wo Sterbliche weinen.

Für die grosse Götterversammlung unmittelbar vor Achills Tode zieht Goethe unhomerische Gestalten aus Hesiod herbei.

Indessen das sind nur einzelne Züge. Eine durchgreifende Abweichung von Homer liegt aber vor, wenn Goethe die Formen für den Verkehr der Götter untereinander bei aller Bewahrung homerischer Naivität doch deutlich mildert. Solche böse Worte wie *κυνάμυια* (Ilias 21, 394) oder *κύον ἀδδεές* (Ilias 21, 481) gebrauchen seine Götter nicht. Sie werfen sich auch nicht mit

Steinen und schlagen sich keine Bogen um die Ohren. Und die Drohungen, mit denen Zeus seine Autorität bei den Göttern auffrischt, fallen wesentlich gelinder aus als bei Homer. Bei Goethe lautet eine solche Drohung:

> Also bedeut' ich dir dieses: beliebts, Unruhige, dir noch
> Heute des Kronos Reich, da unten waltend, zu theilen:
> Steig' entschlossen hinab, erwarte den Tag der Titanen,
> Der, mich dünkt, noch weit vom Lichte des Aethers entfernt ist.

So kann denn auf dieser deutlich gehobenen Darstellung der Götterwelt die Sentenz sich aufbauen:

> Denn was ein Gott den Menschen verleiht, ist segnende Gabe.
> Nicht wie ein Feindesgeschenk, das nur zum Verderben bewahrt wird.

Ein solcher Spruch würde für die homerischen Götter nicht gelten, die oft genug einen Helden irreführen, um seinen begünstigten Gegner zu retten.

Im Gebrauch der Gleichnisse ist Goethe sparsam. Wir haben in dem ersten Gesange zwei ausgeführte Gleichnisse (Vers 46 und 412) und einen Vergleich (Vers 265). Sie sind anschaulich und treffend und könnten wohl im Homer stehen. Für die übrigen Gesänge hat Goethe im Schema IV „zu Gleichnissen oder Beyspielen" noch fünf Motive vermerkt, von denen zwei so eigenartig sind, dass ihm gewiss schon die Situation vor Augen stand, für die das Gleichnis bestimmt war.

> „Pfänden auf Aeckern Wiesen im Weinberg
> Ein gespreizter Pfau bey der Henne den der Regen vertreibt." —

Die homerischen Epitheta hat Goethe sorgfältig und glücklich nachgebildet, viele auch geradezu übernommen. Ich verweise auf die Zusammenstellung bei Lücke (Goethe und Homer, Programm Nordhausen 1884).

Als eine allbelebende Triebkraft erscheint in Homers Poesie die Personifikation. Der Schlaf und der Tod, das Gerücht, die Liebe, das Lebens- und das Todesschicksal, die Morgenröte, die Sonne, die Nacht, die Flüsse bewegen sich menschlich gestaltet. In zarten

Abstufungen durchdringt diese Kraft noch eine Fülle von Dingen, die nicht in Menschengestalt vorgestellt, aber als beseelt empfunden werden: das Schiff, das seinen Pfad durch das Meer läuft, der schamlose Stein u. a.

Hier knüpft Goethe an, bildet in Nachahmung Homers menschlich-sittliche Aperçus zu kleinen personifizierenden Mythen um und schafft so zum Verweilen einladende, liebliche Inseln im Flusse der Erzählung:

Hoffnung bleibt mit dem Leben vermählt, die schmeichelnde Göttin.

* * *

Das Wort ist nahenden Thaten ein Herold.

* * *

Und ihm der Stunde Hand die Fülle des Ewigen reiche.

* * *

Wider Willen folgt ihm der Ruhm; aus der Hand der Verzweiflung
Nimmt er den herrlichen Kranz des unverwelklichen Sieges.

So auch Vers 275, 551, 607. Mit ihrem wohllautenden Klange und ihrem edlen Sinn legen sich diese personifizierenden Sentenzen weich ins Ohr und in die Seele.

In die wohlthätig umgrenzte und befriedende Naturanschauung Homers versetzt sich Goethe mit Liebe. Er bildet sie weiter, indem er gelegentlich eine naive geologische Hypothese fingiert, die sich hier vortrefflich einfügt:

Hier! Zwei Platten sondert' ich aus, bei'm Graben gefundne,
Ungeheure; gewiss der Erderschüttrer Poseidon
Riss vom hohen Gebirge sie los und schleuderte hierher
Sie, an des Meeres Rand, mit Kies und Erde sie deckend.

Während er so für die Erscheinung der erratischen Blöcke einen anschaulichen Mythos dichtet, begnügt er sich ein anderesmal, ein der Beobachtung natürlicher Menschen bequem zugängliches Phänomen einfach hinzustellen:

Diese nahen, mich dünkt, so bald nicht der heiligen Erde,
Denn vom Strande der Wind weht morgentlich ihnen entgegen.

Eine Erweiterung von Homers geographischem Horizont liegt in der Erwähnung des Phasis (Vers 479) nach Hesiod, Theogon. 340. —

Wir haben den Vergleich nur für einige Hauptpunkte durchgeführt; aber auch eine vollständige Durchwanderung des ganzen weiten Gebietes würde dasselbe Resultat ergeben: Goethe hat sich der homerischen Art im ganzen mit glücklichem Gelingen angenähert; im einzelnen weicht er häufig nach den Bedürfnissen einer gewandelten Kunst und Weltanschauung ab.

Hätte Goethe die Dichtung nach seinem Plane zu Ende geführt, so besässen wir daran ein grosses und köstliches Werk zur Bewunderung und zu staunendem Genuss für den engen Kreis der Höchstgebildeten. Denn freilich, von den lebendigen Quellen der Poesie: Volksart, Sehnen und Empfinden des Dichters als des einen, der das Sehnen und Empfinden aller auszusprechen vermag — davon führt die Achilleis weit ab. Der letzte Grund dieser grossartigen, aber nicht im höchsten Sinne gesunden Selbstentäusserung mag doch wohl der Widerwille sein, mit dem der Dichter in den wüsten Strudel der Zeitereignisse schaut. In Hermann und Dorothea war es ihm wundervoll gelungen, eben das Bangen der Zeit zu einem machtvoll schwingenden Untergrunde der Dichtung zu gestalten. Er hatte auf Pflicht, Treue, Liebe, Mut, auf beständigen Sinn und ehrsame Bürgerart hingewiesen als das Dauernde und Gesunde, von wo die Genesung ausgehen werde. So ertönt dort in dem strengen, fremden Rhythmus der Preis aller guten Genien der Deutschen. Hier ist es anders. Goethe flüchtet hier weit weg von allem, was die Gegenwart bewegt, zu dem, was aus entschwundenen, besseren Zeiten als Grösse und Schönheit zu uns herüberklingt.

Ueber die Quelle der Wahlverwandtschaften.

Für die Wahlverwandtschaften ist eine litterarische Quelle bisher nicht ermittelt. Es ist auch nach einer solchen nicht gerade eifrig geforscht worden, da die Handlung einfach und von der Art ist, dass sie sehr wohl ohne äussere Anregung frei gestaltet sein kann. Indessen hat Goethe ebenso wie Sophokles, Shakespeare, Schiller meist schon gestalteten Stoff zur Grundlage seiner Dichtungen gewählt. Ich möchte nun auf einen Ort hinweisen, von dem vielleicht ein Teil des Rohstoffes der Wahlverwandtschaften stammt.

Goethe entlieh am 23. April 1807 aus der Herzoglichen Bibliothek: Les mille et une Nuits traduits en Français par Galland, 1768. Dass er darin eifrig las, zeigt ein Brief von Henriette von Knebel an ihren Bruder vom 29. April 1807: „Eine gute Lektüre, die uns etwas von der Gegenwart entfernt, ist jetzt von grossem Werth, und es war mir recht schmeichelhaft, als uns Goethe gestand, da wir ihm kürzlich auf dem Spaziergang begegneten, dass er jetzt am liebsten „Tausend und eine Nacht“ läse, denn just so mache ich es auch.“ (Vgl. auch 36, 388).

Das Exemplar der Bibliothek umfasst sechs Bände zu je zwei Teilen. Goethe entlieh den 3.—6. Band und behielt sie bis zum 6. Mai. Der dritte Band beginnt mit der 166. Nacht. Die Handlung der Wahlverwandtschaften hat nun eine recht auffällige Aehnlichkeit mit

einer Erzählung, die bei Galland die 185.—210. Nacht füllt: Histoire des amours d'Aboulhassan Ali Ebn Becar et de Schemselnihar, favorite du Calife Haroun Alraschid. Die Aehnlichkeit ist so gross, dass es ohne Zwang möglich ist, im Folgenden eine für beide Dichtungen zutreffende Inhaltsangabe vorzuführen:

Zwei Menschen fühlen sich gleich beim ersten Anblick durch innige Sympathie, die bald in Liebe übergeht — durch Wahlverwandtschaft — zu einander hingezogen. Ihre Vereinigung ist nicht möglich, da der Eine von ihnen bereits vermählt ist. Das wohlmeinende Eingreifen von Mittelpersonen ist vergeblich. Die Entfernung des Mannes von dem Aufenthaltsorte der Geliebten hat nicht die Wirkung, seine Leidenschaft zu verringern. So verzehren sich die Liebenden in fruchtlosem Sehnen, sie sterben beide „an gebrochenem Herzen“. Durch die Milde und Nachsicht dessen, der durch diese Liebe in seinen Rechten gekränkt wurde, wird ihnen ein gemeinsames Grab zu Teil. Das Schicksal der beiden Unglücklichen erregt die Teilnahme aller, die davon hören, und das Grab bildet den Gegenstand frommer Verehrung.

Das ist der gemeinsame Inhalt beider Erzählungen. Auf die zahlreichen Abweichungen, die sich natürlich finden, braucht hier nicht eingegangen zu werden. In den Wahlverwandtschaften ist Eduard der durch die Ehe gebundene, während in Tausend und einer Nacht die schöne Schemselnihar als Favoritin des Sultans unfrei ist. In beiden Erzählungen bleibt die Liebe des Paares rein, wie überhaupt durch das Märchen ein für Tausend und eine Nacht eigenartiger spiritualistischer Hauch weht. Bemerkenswert ist für orientalische Anschauungen die Milde Harun Alraschid's, der — wie bei Goethe Charlotte — den beiden Liebenden ein gemeinsames Grab gönnt. Ich führe nur noch den Schluss der Erzählung an, der auch im Tone etwas an den Schluss der Wahlverwandtschaften erinnert:

„La confidente attendit à la porte de la ville où

elle se présenta à la mère du prince et la supplia au nom de toute la ville, qui le souhaitait ardemment, de vouloir bien que les corps des deux amants, qui n'avaient eu qu'un coeur jusqu' à leur mort depuis qu'ils avaient commencé de s'aimer, n'eussent qu'un même tombeau. Elle y consentit, et le corps fut porté au tombeau de Schemselnihar à la tête d'un peuple innombrable de tous les rangs et mis à côté d'elle. Depuis ce temps-là tous les habitants de Bagdad et même les étrangers de tous les endroits du monde où il y a des musulmans n'ont cessé d'avoir une grande vénération pour ce tombeau et d'y aller faire leurs prières."

Die Uebereinstimmung der beiden Dichtungen liegt nur im Gesamtinhalt, in der Führung der Hauptlinien. Eben deshalb ist ein zwingender Nachweis ihres litterarhistorischen Zusammenhangs nicht zu führen, denn alle Dichtung beruht schliesslich auf dem im Laufe der Zeiten und Kulturen nur langsam und wenig sich wandelnden menschlichen Seelenleben, und so kann bei Abwesenheit gemeinsamer eigenartiger Details die Uebereinstimmung in der einfachen Gesamthandlung auch sehr wohl ohne litterarische Uebertragung zu Stande gekommen sein. Da aber Goethes Dichtung zeitlich unmittelbar auf seine Lektüre der orientalischen Erzählung folgt, so wollte ich wenigstens auf die Möglichkeit eines Zusammenhanges hinweisen.

Von gekreuzter Wahlverwandtschaft ist in der Geschichte aus Tausend und einer Nacht natürlich nicht die Rede. Hierfür möchte ich nun aber einen weiteren Hinweis wagen.

Das physiologische Motiv der Wahlverwandtschaft — körperliche Aehnlichkeit des Kindes nicht mit dem Erzeuger, sondern mit dem von der Mutter Geliebten — hat Goethe schon sehr früh interessiert. Es findet sich in einem Paralipomenon zu Hanswursts Hochzeit (38, 448), das sich zu unnötigem Abdruck nicht eignet.

Im Sommer 1807 lernte Goethe Kleists Amphitryo kennen; er spricht darüber in dem Briefe an Adam

Müller vom 28. August (vgl. auch 36, 388). Die Amphitryondichtung hat nun mit den Wahlverwandtschaften die personvertauschende Illusion im ehelichen Lager gemein. Alkmene hat in den Armen eines Anderen die Illusion, ihren Ehemann zu umarmen; Charlotte hat in den Armen ihres Ehemanns die Illusion, einen Anderen zu umarmen. Dort körperlicher Ehebruch bei seelischer Treue, hier Seelenehebruch bei körperlicher Treue. Die Wahl eines so raffinierten und delikaten Problems geschah bei beiden Dichtern unter dem gleichen Einfluss der romantischen Tendenzen. Ich halte es aber auch für möglich, dass Goethe die von der Amphitryonlektüre in ihm angeregten Probleme hier in den Rohstoff des orientalischen Märchens hineingeschmolzen hat.

Es versteht sich, dass das Wesentliche, das gestaltende Element der Wahlverwandtschaften die Stimmungen und Erfahrungen sind, denen diese äusseren Anregungen entgegenkamen. „Niemand verkennt in diesem Roman eine tief leidenschaftliche Wunde, die im Heilen sich zu schliessen scheut, ein Herz, das zu genesen fürchtet.“ Gespräch mit Boisserée am 5. Oktober 1815: „Die Sterne waren aufgegangen; er sprach von seinem Verhältnis zur Ottilie, wie er sie lieb gehabt und wie sie ihn unglücklich gemacht. Er wurde zuletzt fast rätselhaft ahndungsvoll in seinen Reden.“

Die beiden vermuteten Einwirkungen fanden also im Frühling und Sommer 1807 statt. In den Tag- und Jahresheften heisst es vom Ende desselben Jahres: „Die bereits genannten kleinen Erzählungen beschäftigen mich in heitern Stunden, und auch die Wahlverwandtschaften sollten in der Art kurz behandelt werden. Allein sie dehnten sich bald aus, der Stoff war allzu bedeutend und zu tief in mir gewurzelt, als dass ich ihn auf eine so leichte Weise hätte beseitigen können.“

Goethes Gedicht:
Flieh, Täubchen, flieh!

Flieh, Täubchen, flieh! Er ist nicht hie,
Der dich an dem schönsten Frühlingsmorgen
Fand im Wäldchen, wo du dich verborgen.
Flieh, Täubchen, flieh! Er ist nicht hie!
Böser Laurer Füsse rasten nie.

Horch! Flötenklang, Liebesgesang
Wallt auf Lüftchen hin zu Liebchens Ohre,
Find't im zarten Herzen offne Thore.
Horch! Flötenklang! Liebesgesang!
Horch — Es wird der süssen Lieb' zu bang.

Hoch ist sein Schritt, fest ist sein Tritt,
Schwarzes Haar auf runder Stirne webet,
Auf den Wangen ew'ger Frühling lebet.
Hoch ist sein Schritt, fest ist sein Tritt,
Edler Deutschen Füsse gleiten nit.

Wonn' ist die Brust, keusch seine Lust;
Schwarze Augen unter runden Bogen
Sind mit zarten Falten schön umzogen.
Wonn' ist die Brust, keusch seine Lust;
Gleich beim Anblick du ihn lieben musst.

Roth ist sein Mund der mich verwund't,
Auf den Lippen träufeln Morgendüfte,
Auf den Lippen säuseln kühle Lüfte.
Roth ist sein Mund der mich verwund't;
Nur ein Blick von ihm macht mich gesund.

Treu ist sein Blut, stark ist sein Muth,
Schutz und Stärke wohnt in weichen Armen,
Auf dem Antlitz edeles Erbarmen.
Treu ist sein Blut, stark ist sein Muth,
Selig, wer in seinen Armen ruht!

So ist der Held der mir gefällt!
Und so soll mein deutsches Herz weich flöten,
Rasches Blut in meinen Adern röthen.
So ist der Held der mir gefällt!
Ich vertausch' ihn nicht um eine Welt.

Singt, Schäfer, singt, wie's euch gelingt!
Wieland soll nicht mehr mit seines Gleichen
Edlen Muth von eurer Brust verscheuchen.
Singt, Schäfer, singt, wie's euch gelingt,
Bis ihr deutschen Glanz zu Grabe bringt.

Das rätselhafte Gedicht (4, 361) hat eine kleine Litteratur hervorgerufen. v. Biedermann (Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung 1867 Nr. 87—90) hält es für eine Satire auf Wielands verweichlichende Dichtungen. Düntzer (Goethes lyrische Gedichte erläutert, III 406) findet die Veranlassung in den 1772 erschienenen Hirtenliedern von F. A. C. Werthes. Wieland sei als Beschützer dieser ganzen empfindsam wollüstigen Richtung erwähnt. Da aber Düntzer in dem Gedicht den ehrlichen Ausdruck der Empfindungen eines deutschen Mädchens sieht, so muss er den Schlussworten schwere Gewalt anthun. „Der deutsche Glanz ist derjenige, den man den Deutschen statt edler kräftiger Natur aufdringen will. Freilich würde man gern statt deutschen welschen lesen“. v. Loeper (Arch. f. Litteraturgesch. I 500, Hempel V 249) findet in dem Gedicht das deutsche Männerideal, von einem deutschen Mädchen Wieland und seines Gleichen gegenübergestellt. Speziell sei es gerichtet gegen Werthes' Hirtenlieder. Brück (Gegenwart 1879 Nr. 26) sieht darin „den originellen spezifischen Herzenston einer deutschen Jungfrau, vielleicht aus dem 17. Jahrhundert“ und nimmt an, dass Goethe ein älteres Lied erneuert habe. Minor und Sauer (Studien zur Goethephilologie S. 67) glauben, dass Caroline Flachsland in der Situation des Mädchens vorgeschwebt hat und Herder unter dem deutschen Jüngling zu verstehen ist. Seuffert (Ztschr. für deutsches Alterth. 26, 262) findet die Verse „nicht ausschliesslich gegen Werthes,

aber doch besonders auch gegen ihn" gerichtet. „Goethe parodiert die Anakreontiker, bezieht sich dabei auf Wieland als Kampfgenossen und spöttelt nebenbei auf den Veränderlichen." Witkowski (Vierteljahrsschr. für Litteraturgesch. 3, 509) findet die Veranlassung in der Pastor-Amor-Affaire von Joh. Benjamin Michaelis. Pniower (Goethe-Jahrbuch 13, 181) lehnt die Beziehung auf Werthes und Michaelis ab, enthält sich einer bestimmten Deutung und stellt fest, dass die Schilderung des deutschen Jünglings undeutsch weichliche Züge enthält und somit satirisch gegen einen noch zu bestimmenden Vertreter einer tändelnden Poesie gerichtet ist.

Alle diese Deutungen, so verschieden sie unter sich sind, kommen darin überein, dass es sich um ein deutsches Mädchen handeln soll, dessen Gefühle für einen deutschen Jüngling hier ihren Ausdruck finden. Und doch ist dieses Einzige, worin alle Erklärer übereinstimmen, unrichtig: nicht ein Mädchen schwärmt, sondern ein 49jähriger Mann — Gleim. Der Gegenstand seiner zärtlichen Gefühle ist Georg Jacobi.

Gleim hatte Jacobi 1766 im Bade Lauchstädt kennen gelernt und nach seiner gewohnten Art bald ein zärtliches Freundschaftsbündnis mit ihm geschlossen. Zwischen Halle, wohin Jacobi 1766 durch Klotzens Vermittlung als Professor der Philosophie und Beredsamkeit gekommen war, und Halberstadt, wo Gleim in seinem Musentempel eine selbst für einen Oberpriester auffällige Verschwendung von Weihrauch trieb, begann nun ein Austausch süsser Gefühle, welche die beiden Briefsteller in den Briefen der Herrn Gleim und Jacobi. Berlin 1768, 366 S. 8° unter Vorschiebung eines fingierten anonymen Herausgebers dem Publikum preisgaben.

Ich gebe zunächst einige Proben der Temperatur, die in diesen Briefen herrscht.

Jacobi an Gleim S. 6: „Glauben Sie nur, liebster Freund, ich empfand dabey so viel, als eine zärtliche Ninon bey dem feurigsten Liebesbriefe empfinden konnte. Der Gedanke, von Ihnen geliebt zu werden — — O mein

Freund, denken Sie nur an unsere letzte Umarmung in Lauchstädt zurück: ich kann Ihnen nichts stärkeres sagen."

S. 12: „Ja, mein liebster Freund, Freundschaft ist nicht weit von Liebe. Alles hab' ich bey Ihrem Abschiede empfunden, was ein Liebhaber empfinden kann... O mein liebster, mein bester Freund, nie sind Sie stärker geliebt worden. Was ich bey dem Anblick meines Zimmers empfand, kann ich Ihnen gar nicht ausdrücken.

So steht die junge Braut,
Wenn, nach den ersten Küssen,
Ihr Schäfer sich von ihr entfernen müssen,
Vor einer Hütte still, die sie mit ihm erbaut.

S. 34: „Vier Briefe! Vier zärtliche, liebenswürdige Briefe, so wie sie noch kein Dichter, kein Freund, keine Geliebte schrieb .... Umarmen wollt' ich Sie, tausendmahl Sie umarmen, und ein Blick, zärtlich, wie der, den einst Kleist auf seinen Gleim warf, sollte Ihnen alle Empfindungen dieses Herzens entdecken."

S. 216: „Ich kann kein Liedchen mehr dichten, bis ich meinen Gleim, meinen liebsten besten Gleim geküsst habe .... Wenige Tage noch, dann sage ich es Ihnen selbst, unter tausend Küssen sag ich Ihnen, ich sey ewig ..." Aehnlich S. 42, 57, 167, 174 u. s. w.

Gleim bleibt hinter dieser Glut nicht zurück, die erotisch zu nennen wäre, wenn es sich nicht um ein conventionelles, missverständlich für poetisch gehaltenes Spiel handelte. Gleim an Jacobi, S. 32: „O welch ein süsser Anblick! eine Zeile von der Hand meines Jacobi, zehn Zeilen, zwanzig, dreissig, wer kann sie zählen? Gelesen, empfunden, gepriesen wurden sie; und dann geküsset, wie ein Liebhaber in der süssesten Entzückung seiner Liebe sein Mädchen küsset." Aehnlich S. 49, 54, 78, 92 u. s. w.

Es war eine empfindsame, weichliche Zeit, und die behagliche Selbstdarstellung des schriftstellernden Individuums war in weiten Grenzen zugelassen; aber dieser

Ueberschwang erschien doch manchem Zeitgenossen ungehörig. Klopstock schrieb an Caecilie Ambrosius: „Und die Briefe von Gleim und Jacobi haben Ihnen so sehr gefallen? Diese vielen Tändeleyen gefallen Ihnen doch nicht in allem Ernste?“ (Lappenberg, Briefe von und an Klopstock, S. 209). Herder fand die Briefe „überschwemmt zärtlich und ekel“ (Haym I 457) und äusserte sich in den kritischen Wäldern I 4: „Wenn in unsern Elegien und Oden der Amor mit seinen Pfeilen umherflattert, wenn man den Griechen und Römern eine ganze Nomenclatur von Liebesausdrücken abgeborget hat und diese endlich sogar in Briefe zwischen Mannspersonen ausschüttet: so verliert sich das Spielwerk von der Würde, ich will nicht sagen, einer Heldenseele, sondern nur des gesunden Verstandes völlig ab und wird fader Unsinn“. Die Karschin wendete sich mit ihrer Kritik an Gleim selbst: „Endlich erhielt ich die beiden Denkmäler einer Liebe, die seit dem Untergange des griechischen und römischen Glanzes nicht mehr gebräuchlich gewesen ist. Diese Liebe bestehet in einer genauen Geistervereinigung, aber es werden zu viele Küsse dabei ausgeteilt, als dass sie der Verläumdung, dem Argwohn und dem Gespött entgehen könnte. Ich begreife die Möglichkeit der Sache, ich weiss es, dass man auf die Art lieben kann; doch je mehr ich dies weiss, je mehr ist es mir empfindlich, dass Sie ehedem meine eben so platonische, reine und vielleicht aufrichtigere Liebe missbilligten.“ (Körte, Gleims Leben S. 157). Dagegen brachten die Hamburger neue Zeitung (1768 Nr. 99; Gerstenberg?), die allgem. deutsche Bibliothek (1768 Stück 1, S. 189) und Klotzens deutsche Bibliothek d. sch. Wissensch. (1768 Stück 5) lobende Recensionen. Auch Uz spendete brieflich reichliches Lob an Gleim.

Wie man sich in Goethes Kreise über die Briefe belustigte, steht in Dichtung und Wahrheit (28, 281) zu lesen: „Schon in Ems hatte ich mich gefreut, als ich vernahm, dass wir in Cöln die Gebrüder Jacobi treffen sollten, welche mit anderen vorzüglichen und

aufmerksamen Männern sich jenen beiden merkwürdigen Reisenden entgegen bewegten. Ich an meinem Theile hoffte von ihnen Vergebung wegen kleiner Unarten zu erhalten, die aus unserer grossen durch Herders scharfen Humor veranlassten Unart entsprungen waren. Jene Briefe und Gedichte, worin Gleim und Georg Jacobi sich öffentlich an einander erfreuten, hatten uns zu mancherlei Scherzen Gelegenheit gegeben, und wir bedachten nicht, dass eben so viel Selbstgefälligkeit dazu gehöre, anderen die sich behaglich fühlen, wehe zu thun, als sich selbst oder seinen Freunden überflüssiges Gute zu erzeigen".

Einen dieser verloren geglaubten Scherze besitzen wir in unserem Gedicht. Es ist eine glühende Schilderung des Geliebten durch den Liebenden. Ob Gleim oder Jacobi als der Schwärmende gedacht wird, ist kaum zu unterscheiden. Jeder von Beiden ist eben Liebender und Geliebter. Die Worte „Schutz und Stärke wohnt in weichen Armen" sind mehr aus Jacobis Seele herausgedichtet, denn Gleim war der Protektor.

Die voranstehende Stelle aus Dichtung und Wahrheit zeigt, dass die hier gegebene Deutung des Gedichtes zutreffen kann; dass sie aber zwingend ist, soll die folgende Einzelerläuterung erweisen.

Die erste Strophe hat keinen Sinn und soll auch keinen haben; in ihr sind verschiedene Stellen aus Jacobis Dichtung parodistisch zu einem unsinnigen, nur formal zusammenhängenden Gefüge zusammengefasst.

Flieh, Täubchen, flieh!

Jacobi, das Täubchen (Sämtliche Werke, Halberstadt 1770, I 198): „Komm Täubchen komm". Der Taubenschlag (II 25): „O flieht, ihr Täubchen". Täubchen sind überhaupt für Jacobi ein Wort und Begriff, dem er nach anakreontischer Art starke poetische Wirkung zutraut; sie flattern in Schwärmen durch seine Gedichte. In den 24 kurzen Verszeilen des Täubchengedichtes ist achtmal von Täubchen und zweimal von Tauben die

Rede. Die beiden Gedichtstellen „Komm Täubchen, komm“ und „O flieht, ihr Täubchen“ sind nun hier parodistisch zu „Flieh Täubchen flieh“ contaminiert.

Fand im Wäldchen, wo du dich verborgen.

In Jacobis Charmides und Theone (deutscher Merkur, Januar bis April 1773) findet Charmides die Geliebte in einem „Wäldchen“ — es wird wiederholt so genannt — in dem sie sich vor den Jünglingen verborgen hat.

Böser Laurer Füsse rasten nie.

Jacobi, der Faun (I 104):

Ach aber in Gesträuchen
Seh' ich von ferne schon
Den alten Satyr schleichen
Ihr Nymphen! sprecht ihm Hohn.

Er störet jede Freude
Und jeden kleinen Kuss
Zählt er mit bittrem Neide,
Den er entbehren muss . . .

Wenn er uns hier belauschet,
O dann verratet ihn;
Dann, ihr Gebüsche, rauschet:
O lasset uns entfliehn.

Nachdem so die erste Strophe karrikierend auf Jacobi hingedeutet hat, wendet sich die zweite zu dem Briefwechsel.

Horch! Flötenklang, Liebesgesang
Wallt auf Lüftchen hin zu Liebchens Ohre,
Find't im zarten Herzen offne Thore.
Horch! Flötenklang! Liebesgesang!
Horch! — Es wird der süssen Lieb' zu bang.

Das ist also in Jacobi-Gleimschen Motiven eine Gesamtcharakteristik dieses Briefwechsels. Der Liebesgesang wallt darin auf Lüftchen zu Liebchens Ohre und findet im zarten Herzen offene Thore.

Nun folgt unter Anlehnung an viele Einzelstellen des Briefwechsels der monologische Liebesgesang. Ich stelle die wesentlichsten Belegstellen zusammen.

Auf den Wangen ew'ger Frühling lebet.

Gleim an Jacobi, S. 247:

„Sie selbst, auf dessen Wangen noch
Mit williger Gefälligkeit
Juventas ihre Rosen streut!

Sie, die Jugend selbst, sollten ihn singen."

. . . keusch seine Lust!

Gleim an Jacobi, S. 47: „Unter vier Grazien . . . alle liederwürdig, vergass ich ihn nicht, den Freund, der so zärtlich liebt."

Jacobi an (und von) Gleim, S. 56:

Mein Tyrsis nur ist meinem Herzen mehr,
Mehr ist er mir als alle Schönen,
Denn keine liebt mich so wie er.

Gleim an Jacobi, S. 176: „Ein anderer eben so kleiner (Beweis) ist, dass ich lieber meinem Jacobi, als den schönsten Mädchen singe."

Jacobi an Gleim, S. 181: „Freylich ist Ihr Jacobi stolz darauf, dass Sie lieber ihm, als so vielen artigen Mädchen . . . singen . . . Nein, entfernen will ich mich nie von dem zärtlichen Gleim. Wer könnte, wie er, mich lieben?"

Gleim an seinen Jacobi, S. 220:

Allen seinen Mädchen ungetreu,
Meister seiner Triebe,
Liebt er Wahrheit mehr als Schmeichelei,
Freundschaft mehr als Liebe.

Roth ist sein Mund der mich verwundt.

Es ist wohl unnötig, hier alle papiernen Küsse des Briefwechsels zusammenzustellen. In den oben gegebenen Proben zur Gesamtcharakteristik der Briefe finden sich reichliche Belege.

Auf den Lippen träufeln Morgendüfte,
Auf den Lippen säuseln kühle Lüfte.

Hier schwebt eine Uebersetzung Gleims nach dem Italienischen des Rolli (Briefe S. 177) vor:

Purpurrother, schöner, lieber, süsser Mund,
Anmuthsvoller als die Rose, welche rund
Um sich her Gerüche duftet.

Nur ein Blick von ihm macht mich gesund.

Gleim an Jacobi, S. 76: „Ohne Ihre liebenswürdigen Briefgespräche, mein lieber Jacobi, wäre ich schon wieder im Krankenbette."

Gleim an Jacobi, S. 125: „Der Bediente brachte mir Ihr Briefchen, welche Freude, liebster Freund! Vorgelesen wurd' es, Ihr armer, kranker Gleim fühlte sich gestärkt, ward munter."

Selig wer in seinen Armen ruht.

Die Umarmungen aus diesem Briefwechsel zu sammeln ist ein langwieriges Geschäft. Ich begnüge mich mit einer Probe.

Jacobi an Gleim, S. 203: „. . . nichts denken kann ich als den Augenblick, da ich in Ihren Armen fühlen werde, wie sehr ich Sie liebe." (Ganz ähnlich S. 190, 203, 206, 212 u. s. w.)

Rasches Blut in meinen Adern röthen.

Gleim an Jacobi, S. 40: „Diesen Morgen, liebster Freund, liess ich zur Ader. Dickes, schwarzes Blut, wie das Blut eines Schwermüthigen . . . . Solch dickes schwarzes Blut sah ich mehr herausquillen, als herausfliessen. Wie geht es immer zu, dass nach den glücklichen drey Wochen in Lauchstädt, und nach den acht seeligen Tagen, die mein Jacobi mir schenkte, noch solch Geblüt in meinen Adern rinnt?"

Ich vertausch' ihn nicht um eine Welt.

Jacobi an Gleim, S. 75: „Ohne ihn ist mir die Welt nicht schön."

Jacobi an Gleim, S. 87: „Was wär' eine Welt ohne meinen Freund?" (Aehnlich S. 167, 257).

Die Belege für die einzelnen Stellen liessen sich leicht vermehren, aber es ist wohl überflüssig, den Beweis noch verstärken zu wollen.

Auf die wiederholte Betonung des Deutschen und die damit in Widerspruch stehende undeutsch-weichliche Zeichnung des Männerideals in unserem Gedicht hat Pniower hingewiesen und daraus die satirische Tendenz des Ganzen festgestellt. In Jacobis Dichtung findet sich derselbe Zwiespalt zwischen erotisch-weichlichen und patriotisch-kräftigen Tönen.

„Nie freut' ich mich mehr, ein Deutscher zu seyn"
(Werke II, 66).

„Dass Deine Sprache selbst, in welcher Du geliebt,
Ein deutsches Mädchen hassen würde". (II, 68).

König und Vaterland.
Heilige Nahmen. . . .
(Zwote Cantate auf das Geburtsfest des Königs [von Preussen], Halberstadt 1772 S. 4).

Gegenüber solchem schwächlichen Prunken mit grossen Worten nimmt Goethe in der letzten Strophe den Süsslingen, denen er bisher ihre Falsetsprache geliehen hat, das Wort aus dem Munde: „Bis ihr deutschen Glanz zu Grabe bringt."

Der Gesamtaufbau des Gedichts ist nun durchsichtig. Strophe 1 enthält das Präludium, ein Potpourri von Motiven aus Jacobis Dichtung, parodistisch in einen formalen Zusammenhang gebracht. Strophe 2: Gesamtcharakteristik des Briefwechsels in Jacobi-Gleimschen Motiven. In Strophe 3—7 folgt der monologische Liebesgesang. Die letzte Strophe lenkt ins ausgesprochen Litterarisch-Satirische ein und giebt den Schlüssel des Gedichts. In ihr spricht Goethe.

Das Gedicht ist in seinem Hauptteil ein Monolog, also ein rudimentäres Drama. In Dichtung und Wahrheit (28, 235) schildert Goethe, wie in der Zeit, der unser Gedicht entstammt, er und sein Kreis von der Neigung beherrscht waren, „alles, was im Leben Bedeutendes vorging zu dramatisieren . . . . . Ein einzelner einfacher Vorfall, ein glückliches, naives, ja ein albernes Wort, ein Missverstand, eine Parodoxie, eine geistreiche Bemerkung, persönliche Eigenheiten oder

Angewohnheiten .... alles ward in Form des Dialogs, der Katechisation, einer bewegten Handlung, eines Schauspiels dargestellt, manchmal in Prosa, öfters in Versen .... Man liess nämlich Gegenstände, Begebenheiten, Personen an und für sich, sowie in allen Verhältnissen bestehen, man suchte sie nur deutlich zu fassen und lebhaft abzubilden .... Die kleinsten (Stücke dieser Art) finden sich unter den gemischten Gedichten. Sehr viele sind zerstoben und verloren gegangen, manche noch übrige lassen sich nicht mitteilen“.

Zu diesen letzteren gehört unser Gedicht und die voranstehenden Sätze enthalten seine innere Genesis.

Die vielbesprochene Stelle:

Wieland soll nicht mehr mit seines Gleichen
Edlen Muth von eurer Brust verscheuchen

habe ich zurückbehalten, weil sie eine längere Erörterung erfordert. Seuffert und Witkowski deuten sie übereinstimmend auf Wielands Gegnerschaft gegen die Anakreontiker, wie sie in seiner in der Erfurtischen gelehrten Zeitung von 1771, Stück 37, erschienenen Recension von Michaelis „An den Herrn Canonikus Gleim. Inliegend einige satyrische Versuche von unseres Jacobi Amorn“ zum Ausdruck gekommen sein soll. Witkowski findet in den beiden Versen Goethes volle Zustimmung zu Wielands Vorgehen ausgedrückt, während Seuffert meint, Goethe wende sich hier nach zwei Seiten, einmal gegen die Anakreontiker, gleichzeitig aber auch gegen Wieland, der erst den Anakreontikern Fehde erklärt und dann doch wieder seinen verklagten Amor zusammen mit Werthes' Hirtenliedern habe erscheinen lassen. Das letztere Argument fällt fort mit dem Ausscheiden der Hirtenlieder aus der Frage; ich glaube aber überhaupt nicht, dass der Pastor-Amor-Streit in irgend einem Zusammenhang mit unserem Gedicht steht. Die Worte „mit seines Gleichen“ müsste man dann entweder für sinnlose Flickworte halten oder sie mit Seuffert auf Jacobi beziehen, der in dieser Angelegen-

heit auch ein öffentliches Schreiben an Michaelis erlassen hat, worin er sich gegen jeden Anteil am Pastor-Amor verwahrt. Aber wie konnte Jacobi, selbst ein echter Schäfer, den edlen Mut zur schäferlichen Dichtung aus irgend Jemandes Brust verscheuchen? Dazu kommt, dass es sich beim Pastor-Amor nicht um eine Controverse über die anakreontische Dichtung, sondern um ein Gewebe persönlicher Empfindlichkeiten handelt. Spalding fühlt sich durch die Publikation seines Briefwechsels mit Gleim gekränkt, Michaelis verspottet Spalding, Wieland eifert gegen Michaelis, Jacobi protestiert gegen jede Beteiligung an dieser Sache, Gleim und Jacobi zürnen auf Wieland — sie tanzen alle, aber an die Braut hat keiner gedacht. Goethe kann nicht sagen wollen, dass durch eine Erklärung Wielands in einer gelehrten Zeitung über einen persönlichen Streit der edle Mut zum Singen aus der Brust der Schäfer verscheucht werde. Endlich kann das Gedicht, wie weiterhin gezeigt wird, nicht vor dem Juli 1773 entstanden sein, und es liegt nicht in der Art des schnelllebenden jungen Goethe, auf einen ephemeren, beigelegten und vergessenen Streit nach zwei Jahren zurückzukommen.

Ich finde die Erklärung unserer Verse vielmehr in einer Recension Wielands im Merkur (Bd. 2, 3. Stück, Juni 1773, S. 231) über Nicolais Sebaldus Nothanker. Der erste Band dieses Romans erschien 1773. Ein Abenteuerroman, voll von Entführungen, Menschenraub durch Werber und Seelenverkäufer, Raub eines Mädchens durch einen Lüstling, Ueberfällen auf Landstrassen, überraschendem Wiederfinden u. s. w. Am Schluss wird die Verbindung der beiden Liebenden durch einen unverhofften Lotteriegewinn ermöglicht. Dieser lockere Rahmen dient dem Verfasser zu bequemem Ausdruck vielfacher Tendenzen: gegen die Unduldsamkeit der Geistlichen, die in einer ganzen Musterkarte vorgeführt werden, den Hochmut des Adels, die französische Erziehung deutscher Kinder, die Schäden der deutschen

Bücherproduktion und des Buchhandels, endlich auch zu litterarischer Satire. Der jugendliche Held und Liebhaber, Herr von Säugling ist ein tändelnder Poet. „Seine Studien waren lachend und reizend und bestanden in Collegien über die schönen Wissenschaften nnd in fleissigem Lesen aller deutschen Poeten, sonderlich derjenigen, die Freude, Wein und Liebe besungen haben. Er hatte überdies Französisch, Engländisch und Italienisch gelernt, und hatte in diesen Sprachen alle Poeten und die besten Kritiker gelesen. Er hatte sehr viele Gedichte an Phillis und Doris gemacht und dies blieb noch beständig, nebst der Sorge für seinen Anzug, seine vornehmste Beschäftigung .... Er gefiel sich selbst sehr wohl, nächst diesem aber war sein hauptsächlichstes Augenmerk, dem Frauenzimmer zu gefallen .... Er sagte ihr mit sanft lispelnder Stimme, er sehe die kleinen Amore und Amoretten auf ihrem Postillon aufsteigen und niedersteigen". Ein gar nicht sehr karrikiertes Portrait Georg Jacobis, das die Zeitgenossen sofort als solches erkannten. Voss schreibt an Ernestine Boie (Briefe von J. H. Voss, Halberstadt 1829, I, 211): „Wär ich ein dichterischer Stutzer, mit anderen Worten, ein empfindsamer Dichter, auf deutsch, ein Jacobi oder nach Erklärung des theuren Herrn Magister Sebaldus, ein Säugling: so würden Sie schwerlich ohne ein: Holde Grazie, oder Meine Göttin, davon gekommen sein".

Diesen Roman nun zeigte Wieland im Merkur lobend an. Er findet, dass Nicolai dadurch seine Verdienste um das deutsche Publikum beträchtlich vermehrt hat, nennt es ein angenehmes, lehrreiches, in einem simplen Stil, aber in dem besten Ton, mit mehr Verstand als Witz und mit mehr Geschmack als Laune geschriebenes, in seiner Art ganz neues und reizendes Buch, „für welches ich als eine Erscheinung, auf die man in diesen Zeiten der fühlbaren Abnahme unserer Litteratur gar nicht hoffen durfte, dem Genius des Geschmacks und des Menschenverstands, der unsern Parnass noch nicht ganz verlassen will, herzlich danke". Zuletzt empfiehlt er die einzelnen

Personen des Romans, „den zärtlichen Herrn von Säugling mit eingeschlossen“ allen Lesern des Merkurs.

Nach dem Druck, aber vor der Versendung des betreffenden Stücks erhielt Wieland von Fritz Jacobi, dem Mitbegründer des Merkur, die Nachricht, mit Herrn von Säugling sei sein Bruder gemeint, der Passus dürfe nicht gedruckt werden. Mit wohl nur gut gespieltem Erstaunen antwortet Wieland am 16. Juli (F. H. Jacobis auserlesener Briefwechsel, Leipzig 1825, I, 117): „Mit schamvollem Angesicht, in weissem Hemde, und mit der Ruthe in der einen, und mit einer langen gelben Kerze in der andern Hand trete ich, wohlberühmter Schöpfer der Musarion und Danae, Stifter der Republik des Diogenes u. s. f. vor Sie hin, mein bester Jacobi, und bekenne, dass ich — nur ein dummer Teufel bin. Dass ich dieser dumme T . . . . . seyn muss, hat nunmehr seine Richtigkeit. Denn seitdem Sie mir sagen, dass Säugling im M. Sebaldus unser guter Bruder Georg seyn soll, seitdem finde ich, dass Sie Recht haben. Aber, bei den Grazien des Charmides! ehe Sie mirs sagten, fiel mir gar nicht ein, dass ein vernünftiger Mensch dies finden könne und ich hätte mir eben so leicht träumen lassen, dass ich Doctor Stauzius, als dass Georg Säugling seyn solle. Nun, mein liebster Fritz, ist das Uebel geschehen; Sebaldus ist im Merkur gelobt; die Exemplare werden in künftiger Woche abgehen, *müssen* abgehen; und was ich geschrieben habe, habe ich geschrieben.“ Es folgt nun über diese Angelegenheit ein von beiden Seiten erregt geführter Briefwechsel, in dem Wieland (Brief vom 14. August) Fritz Jacobi die Freundschaft aufkündigt, was er in einer Nachschrift allerdings zurücknimmt. Aber es blieb eine Verstimmung zurück. Noch am 11. März 1774 schrieb Wieland: „Nur wenigstens keinen Enthusiasmus von Freundschaft mehr! Gehen wir in Gottes Namen jeder seinen Weg, so nah beisammen, als möglich, nur nie wieder so nah, dass wir uns die Köpfe an einander zerschellen. Vielleicht ist dies das wahre Mittel, um mit der Zeit unzertrennliche Freunde zu werden“.

Nicht nur Georg Jacobi, auch Gleim konnte sich durch das Nicolai im Merkur gespendete Lob verletzt fühlen. „Wie abscheulich ist nicht der ehrwürdige Gleim behandelt! Und den Herausgeber nennt Wieland öffentlich einen Mann von Verdienst!“ schreibt Fritz Jacobi am 8. August an Wieland. Das bezieht sich auf eine Recension in der Allg. d. Bibliothek 1773, Bd. 20, Stück 2, S. 576, über „Die beste Welt, von Gleim und Jacobi“, wo von den „vielen matten und leeren Versen“ in Gleims Anteil die Rede ist. Georg Jacobi war ausser an der eben angeführten Stelle auch noch Band 18, Stück 1, S. 209 mit überlegenem Witz abgeführt worden: „An das Publikum von Joh. Georg Jacobi. Halberstadt 1771. Der Dichter äussert in diesen Versen seinen Unwillen gegen Deutschland, dass es still schweigt, wenn man die Dichter der Zärtlichkeit, namentlich Herrn Wieland und Gleim tadelt und schildert die heutige Kritik in einer nicht sehr reizenden Gestalt. Wir enthalten uns allen Urteils über die Billigkeit oder Unbilligkeit dieser Klagen, um des Verfassers Unwillen nicht von neuem aufzubringen, wenn etwa Deutschland abermals dazu stille schwiege.“

Von dem Zwiespalt zwischen Wieland und den Jacobis wusste Goethe. Im März 1774, also gleichzeitig mit Wielands oben angeführter Verwahrung gegen Freundschaftsenthusiasmus, schreibt er an Kestner: „Der Jacobi (Georg) hat Lotten infofern Gerechtigkeit widerfahren lassen .... Die Iris ist eine kindische Entreprise, und soll ihm verziehen werden, wenn er Geld dabey zu schneiden denkt. Eigentlich wollen die Jackerls den Merkur miniren, seitdem sie sich mit Wieland überworfen haben. Was die Kerls von mir dencken ist mir einerley. Ehdessen haben sie auf mich geschimpft wie auf einen Hundejungen, und nun müssen sie fühlen dass man ein braver Kerl seyn kann ohne sie just leiden zu können“.

Nicolai also ist „Wielands Gleichen“, und das Wechselspiel der litterarischen Beziehungen gestaltet sich so,

dass Nicolai hier einmal als Goethes Bundesgenosse erscheint.

Die Chronologie unseres Gedichts macht nun wenig Schwierigkeiten. Das „Wäldchen“ in Charmides und Theone, auf das in der ersten Strophe angespielt wird, findet sich im Februarheft des Merkur von 1773. Das Stück mit der Nicolai-Recension hat Wieland Ende Juli verschickt, es ist also Anfang August zu Goethes Kenntnis gekommen. Die Verstimmung gegen die Jackerls*) erscheint schon während des Jahres 1772 in den Frankf. gel. Anzeigen, wachsend bis zu der furchtbaren Explosion (Neudruck S. 670), weiter in einem Briefe an Sophie la Roche von Ende August 1773 und in dem eben angeführten Briefe an Kestner vom März 1774. Die Existenz von Satiren gegen Jacobi ist bezeugt in dem Briefe Schönborns an Gerstenberg (Redlich, zum 29. Januar 1878, S. VI) vom 13. Oktober 1773: „Er (Goethe) ist ein fürchterlicher Feind von Wieland et Consorten. Er las mir ein paar Farcen, die er auf ihn und Jacobi gemacht, wo beyde ihre volle Ladung von lächerlichem bekommen. Das will er aber nicht drucken lassen“. Und Voss schreibt an Brückner 6. März 1774 (Briefe von Joh. Heinrich Voss): „G. hat noch welche für Wieland und Jacobi liegen, die er auch bei Gelegenheit drucken lassen will“. Mit Jacobi ist in Voss' Briefen aus dieser Zeit immer Georg gemeint. Zum Druck unseres Gedichts kam es nicht, weil im Juli 1774 die Versöhnung mit den Jacobis stattfand.

Unser Gedicht stammt also aus dem Ende 1773 oder Anfang 1774, während das verlorene Seitenstück dazu, die Farce „das Unglück der Jacobis“, Ende 1772 entstand, gleichzeitig mit jener grausamen Recension in den Frankf. gel. Anzeigen. Das Unglück der Jacobis, der Zeit höchster Erbitterung entstammend,

---

*) Dieses verächtliche Diminutiv von Jacob ist wohl das früheste Beispiel von Goethes Neigung, die Namen seiner Gegner zu zerzausen — Pustkuchen, Merkel, Nicolai, Welcker (der verwelkte Böttcher; Brief an Heinrich Meyer vom 7. Juni 1817).

war sicherlich weit schärfer als „Flieh, Täubchen“, dessen Grundton Belustigung ist und worin Goethe sich der von der Karschin prophezeihten und von ihm selbst in dem bösen Gedankenstriche jener Recension geübten Verdächtigung vollkommen enthält, so nahe auch die Versuchung dazu durch den Stoff gelegt wurde.

Aus 43jähriger Verschollenheit taucht nun unser Gedicht 1816 wieder auf. Tagebuch Goethes vom 1. September 1816: Emendation des älteren Liedes „Flieh Täubchen flieh“. Goethe gab dann das Gedicht, das ihm also jetzt als ein Lied erschien, Zelter, der ihn im selben Monat in Weimar besuchte, zur Composition. Zelter an Goethe, 8. Oktober 1816: „Indem ich aber meine Papiere auseinander lege, finde ich dass sich Deine Gedichte in das Buch, woraus ich Dir vorgesungen, versteckt hatten. Heute ist es mir nicht mehr möglich sie abzuschreiben, Du erhältst sie demnach mit meinem nächsten Briefe zurück.“ Den 15. Dezember 1816: „Hübsche Liedchen sind auch fertig geworden. Darunter werden Dir gefallen: Flieh, Täubchen, flieh und Wie sitzt mir das Liebchen . . . Ueber das Flieh Täubchen muss ich mich selber wundern. Nur der eine Vers: Und so soll mein deutsches Herz weich flöten — das ist ein harter Hund und will sich nicht fügen; ich habe mir selber schon die Zunge daran wund gerieben.“

1827 spielt der letzte Akt in der merkwürdigen Geschichte unseres Gedichts. Zelter veröffentlicht es (Sechs deutsche Lieder für die Altstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von C. Fr. Zelter. Berlin 1827, Trautwein), und nun erinnert sich Goethe seiner Autorschaft nicht mehr — stellt sie aber auch nicht geradezu in Abrede — während sie ihm doch in jener Tagebuchnotiz von 1816 noch vollkommen gegenwärtig gewesen war. An Kanzler v. Müller, 22. Juni 1827: Vorstehendes Gedicht wird mir freylich zugeschrieben, ich erinnere mich aber nicht es gemacht zu haben und wollte es daher nicht aufnehmen aus Furcht es möchte von dem wahren Autor zurückgefordert werden. Auch

scheint es mir nicht ganz mit meiner Sinnes- und Dichtart übereinzutreffen. Inzwischen habe einige höchst notwendige Emendationen daran gewendet.“ (Goethe-Jahrbuch 13, 191). Pniower weist mit Recht darauf hin, dass in der Goethe 1827 vorliegenden Form die zum Verständnis notwendige Strophe fehlte, in der Wieland und die Schäfer genannt sind. Auch mochte die — wie es scheint, von Zelter herstammende — irreführende Ueberschrift „Mädchens Held“ *) dazu beitragen, dass Goethe die Deutung auf Jacobi nicht einfiel. —

Goethe wendet sich gegen Georg Jacobi mit der Härte, mit der man Andere in seinen eben überwundenen Bildungsstufen verharren sieht. Auch er hatte im weichlich tändelnden Schäferwesen gesteckt. Mit derselben Empfindung sah er zehn Jahre später auf Schillers Jugenddramen. Hier fügt sich ein in den „Spänen“ (38, 483) veröffentlichter Stimmungsausbruch ein, der sich, wie auch Erich Schmidt dort vermutet, gewiss gegen Georg Jacobi richtet. „Solls einen nicht verdriessen, dass so ein Schmetterling die Empfindungen und Gedanken woran unser einer den Arsch wischt, unter Schreibpapier und Vignetten klang dem Publikum vormarcktschreiert, das denn immer nach dem Dreck Pillen Amüsement greifft, weils an der ennuyeusen Verstopfung des ganzen Ichs laborirt.“

Wie er aber aus Allem Nahrung sog, so auch aus der Dichtung des so viel schwächeren Jugendgenossen. Er stand Jacobi nicht nur abwehrend, sondern auch — in bescheidenem Maasse — empfangend gegenüber. Auf den Zusammenhang von Jacobis Gedicht „An Belindens Bett“ mit den Empfindungen Fausts in Gretchens Kammer hat Daniel Jacoby (Goethe-Jahrbuch 1, 191) hingewiesen.

---

*) Ueber die Herkunft der Ueberschrift wird sich erst nach dem Erscheinen des philologischen Apparats zu unserm Gedicht in der Weimarer Ausgabe urteilen lassen. Die dort zweifelhaft gelassene Urheberschaft ergiebt sich schon aus der Tagebuchnotiz Goethes von 1816.

Jacobis „Elysium“ (1770) spielt in der Unterwelt wie „Götter, Helden und Wieland“. Der Eingang lautet bei Jacobi: „In der Ferne der Styx. Elise. Sie kömmt in dem Nachen des Charon an. Vier bekränzte Schatten empfangen sie.“ Bei Goethe: „Mercurius am Ufer des Cocytus mit zwey Schatten. Mercurius: Charon he Charon!“ —

An unserem Gedicht besassen wir bisher ein rätselhaftes Produkt, von dem es wie von den Müttern heissen konnte: Von ihm sprechen ist Verlegenheit. Wir tauschen dafür ein Glied in der Reihe jener köstlichen Satiren ein, in welchen der junge Goethe seinem Unmut über Verkehrtheiten litterarischer Dinge und Menschen Luft macht. Es ist ein hoher Genuss, nach gewonnenem Verständnis das Gedicht auf sich wirken zu lassen und dem goldenen Gelächter des jungen Genius zu lauschen.

Zu Goethes Gedicht: Deutscher Parnass.

Die Entstehung des Gedichts hat Daniel Jacoby (Goethe-Jahrbuch 1893, S. 196) überzeugend dargestellt. Es ist eine poetische Darstellung des Xeniensturms, ironisch in Gleims Sinn und Anschauung ausgeführt. Die äussere Veranlassung gab „Des alten Peleus Kraft und Schnelle“, o. O. 1797, Gleims unsäglich schwache Streitschrift gegen die Xeniendichter. Die Anregung zu dem der Dichtung zu Grunde liegenden Bilde — Einbruch einer bacchantischen Horde in den friedlich stillen Musenhain — fand Goethe nach Jacoby in den Versen:

Des Thüringer Waldes hochborstige Faunen.
Nicht mächtig ihrer bösen Launen,
Sind eingebrochen ins Thal
Der stillen Musen.
(Des alten Peleus Kraft und Schnelle No. 20.)

und den verwandten Versen:

(Als . . .) Noch Faunen nicht auf ihm der Musen Tänze störten,
Mit ihrem Wolfsgeheul und Tiger-Ungestüm.
(Ebenda No. 29.)

Nun hat Gleim das ihm geläufige Bild schon früher einmal ausgeführt. „An die Faunen“ (Lieder nach dem Anakreon, Berlin und Braunschweig, 1766, S. 92):

Ein thracisches Gebrüll
In diesem Musenhayn!
Was für ein wildes Volk
Muss eingebrochen seyn?

Auf Faunen! auf! hervor
Aus eurem Aufenthalt!
Verjaget sie! sie sind
Nur Menschen von Gestalt.

Das angenehmste Fest
Der Musen stören sie!
Sie brüllen, plötzlich schweigt
Die süsse Harmonie

Der Musenlieder! Pfui!
Auf ewig nun entweiht
Ist dieser schöne Hayn
Mit solcher Trunkenheit!

Der den Einbruch der Horde in den Musenhain schildernde Teil des deutschen Parnass ist diesem Gedichte so ähnlich, wie wundervolle und schwache Verse einander sein können. Im Einzelnen:

Ein thracisches Gebrüll (Gleim) — Welch' ein Lärmen, welch' ein Schrein (Goethe). (Dem Adjectiv thracisch bei Gleim entspricht die bei Goethe gleich folgende, im Detail durch antike Basreliefs angeregte Schilderung des bacchantischen Treibens.) Was für ein wildes Volk muss eingebrochen sein (Gleim) — Ein verwegenes Geschlecht dringt in's Heiligtum herein (Goethe). Verjaget sie! (Gleim) — Phöbus hilft uns sie verjagen (Goethe). Sie brüllen, plötzlich schweigt die süsse Harmonie (Gleim) — Welch' ein Schall überbraus't den Wasserfall? (Goethe).

Ob diese Uebereinstimmungen zufällig sind oder ob die Verse in „Des alten Peleus Kraft und Schnelle" in Goethe auch die Erinnerung an das verwandte ältere Gedicht Gleims weckten, lasse ich dahingestellt.

Für die drei mit scharfen Contrasten gegen einander gesetzten Dichter (Vers 32 ff.) konnte Daniel Jacoby bestimmte Personen nicht nachweisen. Ich wage die Deutung auf Georg Jacobi, Klopstock und Bürger. Die Beziehung der Verse:

Dieser kommt mit munt'rem Wesen
Und mit offnem heitrem Blicke

auf Jacobi hat wohl keinen Widerspruch zu besorgen.

Die Verse sprechen seine Art treffend aus, und er gehörte auf das Engste zum Gleim'schen Kreise (Briefe von den Herrn Gleim und Jacobi, Berlin 1768). Das ist nun bei Klopstock und Bürger nicht der Fall. Aber es spricht ja hier nicht die Litteraturgeschichte, sondern Gleim, und dieser durfte die Beiden allerdings als die Seinen ansprechen. Mit Klopstock stand er in persönlichem Verkehr, sah ihn wiederholt auf längere Zeit in Halberstadt als seinen Gast, unterhielt mit ihm einen lebenslänglichen freundschaftlichen Briefwechsel und war sein begeisterter Bewunderer. Er versuchte auch, in die Gestaltung seines Lebens einzugreifen. Klopstock hatte ihm seine Liebe zu Fanny vertraut, und er bemühte sich, ihn durch eine Pfründe in Halberstadt zu fesseln und mit Fanny zu verbinden (Körte, Gleim's Leben, S. 62). Als er 1795 hörte, dass Klopstocks neue Oden wegen Honorardifferenzen nicht erscheinen würden, schrieb er ihm: „Wieviel, Klopstock, verlangen Sie? Diesseits dem Grabe noch will ich meines Klopstocks Oden lesen! Was Sie verlangen, wenn's meine Kräfte nicht übersteigt, geb' ich und lasse für 100 Freunde Klopstocks nur sie drucken.“ Klopstock erwiederte diese Hingebung. Eine seiner Oden trägt die Aufschrift: „An Gleim“ und preist Gleims inniges Freundschaftsbedürfnis. In einer anderen Ode (der Wein und das Wasser) schildert Klopstock behaglich sein Zusammenleben mit Gleim in Halberstadt. Goethe stellt in Dichtung und Wahrheit Buch 10 Klopstock und Gleim nebeneinander unter dem gemeinsamen Gesichtspunkt des „hohen Begriffs, den sich beide Männer von ihrem Wert bilden durften und wodurch andere veranlasst wurden, sich auch für etwas zu halten“, und wie in unserm Gedicht der zweite Dichter mit den Worten: „Diesen seh' ich ernster wandeln“, so wird dort Klopstock charakterisiert: „Ein gefasstes Betragen, eine abgemessene Rede, ein Lakonismus, selbst wenn er offen und entscheidend sprach, gaben ihm durch sein ganzes Leben ein gewisses diplomatisches, ministerielles An-

sehen .... Und indem er die Schritte seines Lebens bedächtig vorausmisst ....“

Der dritte Dichter ist reicher und so individuell charakterisiert, dass für ihn und dann natürlich auch für die beiden Anderen eine bestimmte Persönlichkeit notwendig vorgeschwebt haben muss.

Und ein andrer, kaum genesen
Ruft die alte Kraft zurücke;
Denn ihm drang durch Mark und Leben
Die verderblich holde Flamme,
Und was Amor ihm entwendet,
Kann Apoll nur wiedergeben,
Ruh und Lust und Harmonien
Und ein kräftig rein Bestreben.

Beim Lesen fällt der tiefe Ernst der schönen Verse auf. Goethe deutet hier auf ein schweres Menschenschicksal hin. Keinem anderen deutschen Dichter ist die verderblich holde Flamme so durch Mark und Leben gedrungen wie Bürger, keinem hat so wie ihm Amor Ruh' und Lust und Harmonien und ein kräftig rein Bestreben entwendet. Die Verse enthalten aber auch Goethes Anerkennung von Bürgers „alter Kraft“. Auch ihn durfte Gleim zu den Seinigen zählen. Immer aufmerksam auf junge Talente hatte er sich 1771 an Boie gewandt mit dem dringenden Ersuchen, ihm von Bürger nähere Nachricht zu geben und, durch dessen Vermittelung mit Bürger bekannt geworden, ist er ihm zeitlebens ein begeisterter und opferbereiter Freund geblieben. Er gab ihm, was er zu geben hatte: Bewunderung, Pläne für seine Beförderung und materielle Unterstützung.

Dass Bürger schon einige Jahre tot war, als Goethes Verse entstanden, wird man mir ja nicht als Einwand vorhalten. Goethe stellt im deutschen Parnass die dauernde Gestalt des Gleim'schen Kreises dar.

In den Tag- und Jahresheften von 1805 sagt Goethe über Gleim: „... seine Thätigkeit war mir niemals fremd geworden; ich hörte viel von ihm durch Wieland und Herder, mit denen er immer in Briefwechsel und

Bezug blieb.“ Wir dürfen also die Kenntnis von Gleims Beziehungen zu Klopstock und Bürger bei ihm voraussetzen.

Im Gleim'schen Musenhain singen auch die Frauen:

> Und es singt die schöne Kette,
> Zart und zärter, um die Wette.

Goethe hat hier zunächst an die Karsch gedacht, von welcher Gleim als Thyrsis besungen wurde und die er als Sappho feierte, ferner an einige Halberstädter Damen, von deren Teilnahme an dem poetischen Treiben des Gleim'schen Kreises Georg Jacobi (Werke Band 2, Vorrede) erzählt.

> Doch die eine
> Geht alleine, . . .
> Und sie träget in die grünen
> Schattenwälder,
> Was die Männer nicht verdienen,
> Ihre lieblichen Gefühle . . .

Die Eine ist die unvermählt gebliebene Sophie Dorothea Gleim, des alten Gleim Nichte und Hauswirtin, die Gleminde der poetischen Tafelrunde. Goethe hat hier ausnahmsweise einmal mit leichter Hand das Thema von der alten Jungfer angeschlagen.

Die wilde bacchantische Schaar deutet Daniel Jacoby auf die Jüngeren, die der älteren Generation unbequem wurden, insbesondere Friedrich Schlegel. Mit den Brüdern, die zum Entsetzen des Wächters den Wilden selbst die Wege zeigen, habe Goethe sich selbst und seinen grossen Freund gemeint. Aber dem alten Gleim wurde Niemand unbequem, der ihn und seine Freunde nicht direkt angriff, und ganz ausgeschlossen ist es, dass Goethe in Gleims Sinne sich und Schiller als Gleims Brüder hingestellt hätte. Die Wilden sind vielmehr er selbst und Schiller, die in des alten Peleus Kraft und Schnelle als „des Thüringer Waldes hochborstige Faunen“ bezeichnet waren. Die Brüder aber sind Herder und Wieland, mit denen Gleim in freundschaftlichem Verkehr stand, (s. die oben citierte Stelle der Tag- und Jahreshefte), und die

Goethe hier für sich in Anspruch nimmt. In den Xenien waren sie geschont worden, und in dem grossen Kampfe zwischen Genie und Mittelmässigkeit gehören sie auf die Goethe-Schiller-Seite. Gleichzeitig aber waren sie mit den Angegriffenen durch mancherlei Verkehrs-, Freundschafts- und Briefwechselbande verbrüdert. Dass Wieland und Herder dem Dichterpaar die Wege gezeigt haben, ist im grossen litteraturgeschichtlichen Zusammenhang ohne Weiteres einleuchtend. Speciell kann auch an Herders mannigfache polemische Thätigkeit gedacht sein, die auch manchen Musenhainfrieden gestört hat.

Verfolgen wir nun noch den Gang des Gedichts im Einzelnen.

Der Ueberschrift: Deutscher Parnass (ursprünglich: Der Wächter auf dem Parnasse) entspricht die von Goethe 1806 in der Recension von Hillers Gedichten mit Bezug auf Gleims Kreis gebrauchte Formel: Halberstädter Parnass.

Das Gedicht ist ein Monolog Gleims, gerade wie die in ihrer Tendenz nahe verwandten „Musen und Grazien in der Mark" einen Monolog des Dichters Schmidt von Werneuchen vorstellen.

V. 1—94. Gleim spricht sich und seine Existenz aus.

V. 1—22. Poetendasein in Halberstadt. Die heitere Umgebung von Halberstadt wird in seinen Gedichten häufig dargestellt. Lorbeerbüsche wachsen dort zwar nicht, aber diese symbolischen Blätter sind nie freigebiger ausgeteilt worden, als von Gleim. In dieser friedlichen Existenz seines Lebens zu geniessen gab Apoll dem heiteren Knaben; Gleims Poesie hat mindestens einem Menschen ein reines Glück verschafft, und der hiess Gleim. Ein Knabe blieb er in seiner harmlos zutraulichen Art, seinem Freundschaftsbedürfnis und seiner Unberührtheit von der „verderblich holden Flamme" bis ins Greisenalter. V. 17—22: In diesem friedlich reinen Dasein ertönen nun bescheidene, liebenswürdige, anspruchslose Lieder und die himmlischen

Gesänge lehren den Poeten von Liebe träumen. — Gleim hat in seinem 80jährigen Leben nicht einmal eine Neigung zu einem Mädchen empfunden; seine kurzdauernde, aus unbedeutenden Gründen aufgelöste Verlobung (Körte, Gleims Leben S. 69) will nicht viel sagen. Liebe hat er nur durch das Medium seiner Gesänge geträumt.

V. 23—42. Gleim als Freund. Ihm vertrat Freundschaft die Stelle der Liebe, namentlich litterarische Busenfreundschaft. Wie sehr das Bild zutrifft: „ein Edler folgt dem andern“, ist bei Körte nachzulesen; Gleims Leben ist die Geschichte seines unersättlichen Freundschaftsbedürfnisses. Vorgeführt werden hier V. 32—33 Georg Jacobi, V. 34 Klopstock, V. 35—42 Bürger.

V. 43—57. Die moralische Poesie. Die Lieder sind gleich den guten Thaten, Gleim und seine Brüder rufen zu Recht und Pflichten. Im Goethe-Schiller-Briefwechsel und in den Xenien spricht sich der scharfe Gegensatz aus, in dem sich die Künstler Goethe und Schiller in ihrem Bestreben, das Schöne darzustellen, zu denen fühlten, die in der Poesie ein Mittel zur Verbreitung der Tugend sehen.

V. 58—94. Bescheidenes Liebesleben und Frauenpoesie in Halberstadt. V. 68—75 die anderen im Gleim'schen Musentempel thätigen Damen, V. 76—94 Gleminde. „Die eine“ heisst sie, wie schon Daniel Jacoby bemerkt hat, nach Kraft und Schnelle No. 60 (eine der Grazien).

V. 95—126. Die Xenien. Diesen Musenfrieden stören die Xeniendichter — ein verwegenes Geschlecht dringt ins Heiligtum herein. Die Schilderung der bacchantischen Wut, angeregt durch Kraft und Schnelle No. 20 „des Thüringer Waldes hochborstige Faunen“ und eventuell durch das oben angeführte ältere Gleim'sche Gedicht, darf nun nicht in jedem Einzelzuge auf Goethe und Schiller bezogen werden. Diese Züge sind die

Konsequenz der einmal in Gang gesetzten poetischen Fiction.

V. 127—142. Die Anti-Xenien. Phöbus selbst schüttelt des Berges Wipfel, der ganze deutsche Parnass erbebt und Steine prasseln auf die Eindringlinge hernieder. Im zweiten Bande von Boas „Goethe und Schiller im Xenienkampf“, Stuttgart 1851, ist diese ergötzliche Gegenaktion geschildert.

V. 143—156. Wieland und Herder auf Goethes Seite. Sie nahmen öffentlich nicht Partei und privatim eher gegen die Xeniendichter, aber Goethe nimmt es mehr seinem Wunsche als den Thatsachen entsprechend hier so an.

V. 157—233. Des alten Peleus Kraft und Schnelle.

1. Zorn (V. 157—201). Im Einzelnen:

Peleus 27: Ihr Herrn vom Kolben und vom Leder,
Versteht sich mit der Feder.
Goethe: Worte sind des Dichters Waffen.

Peleus 15: Sein Genius, der Götterfunken ist ausgelöscht in ihm.
Goethe: War es möglich, eure hohe
Götterwürde
Zu vergessen!

Peleus 30: Jungfräulichkeit, man siehts an ihrem Sinngedicht,
Ist ihre Sache nicht.
Goethe: Weiberhasser und Verächter
Stimmen ein Triumphlied an.

2. Milde (V. 202—233). Mit einer Aufforderung an die Verirrten zur Reue und Busse und mit dem Versprechen der Verzeihung lässt der Dichter Gleim schliessen. Das war ganz in des gutmütigen Gleims Sinne und dieser Ton klingt auch beim alten Peleus an. Peleus 56:

Er that's! Er opferte den Grazien, er trug
Ein Wiesenblümchen, schlug
Die Augen nieder, warf ein Buch
Ins Opferfeuer! Schön
War diese That! Sein Freund Amint hat sie geseh'n!

Amint ist natürlich Schiller. In prachtvollen Tönen, die an den Schluss von „Der Gott und die Bajadere“ erinnern, klingt das Gedicht aus. Dass die richtige Auffassung durch Julian Schmidt (Grenzboten 1859. No. 49), Lichtenberger (Etudes sur les poësies lyriques de Goethe, 1878), Imelmann (Symb. Joach. I 149) und Daniel Jacoby sich so langsam Bahn gebrochen hat, daran ist die Schönheit der Verse schuld, durch die sich selbst Hehn über die zu Grunde liegende Ironie täuschen liess. Aber Goethe hatte nun einmal die Midaseigenschaft, alles, was er berührte, in Gold zu verwandeln.

Die Weissagungen des Bakis.

Das Märchen in den Unterhaltungen der deutschen Ausgewanderten und die Weissagungen des Bakis stehen in Goethes Werken da wie die Apokalypse in der Bibel. Geheimnisvolle Bilder gleiten an dem erstaunten Auge vorbei, reizen und beunruhigen den Deutung begehrenden Leser und entziehen sich allen Anstrengungen des Scharfsinns. Den Weissagungen hat man wie den Geheimnissen der Bibel auf zwei sehr verschiedenen Wegen beizukommen gesucht, dem rationalistischen und dem allegorisch-mystischen.

Die rationalistischen Erklärer — Düntzer, v. Löper, Ehrlich — suchen die seltsamen, prägnanten, unverständlichen Dinge in den Weissagungen durch Abschwächung und Verschleifung zu beseitigen und gelangen so dazu, in den Weissagungen schliesslich platte Sentenzen und Erfahrungssätze nachzuweisen. Ein Beispiel:

> **Mäuse laufen zusammen auf offenem Markte; der Wandrer**
> **Kommt auf hölzernem Fuss vierfach und klappernd heran.**
> **Fliegen die Tauben der Saat in gleichem Momente vorüber:**
> **Dann ist, Tola, das Glück unter der Erde dir hold.**

Dazu Löper nach Düntzer: „Die Thorheit der Schatzgräberei wird so wenig ihr Ziel erreichen, als Mäuse auf dem Markte zusammenlaufen, rüstige Wandrer sich vierfacher Krücken bedienen und eine Taubenschaar an der Saat vorüberfliegen wird . . . Nur mit Tola ist nichts anzufangen, obschon es einen italienischen Ort und einen jüdischen Richter dieses Namens giebt."

Dass diese Methode nicht zum Ziele führt, ergiebt sich schon aus Goethes unmutiger Briefäusserung vom 4. Dezember 1827 an Zelter bei Gelegenheit eines ihm von Wien aus zugeschickten Deutungsversuchs: „Ebenso quälen sie sich und mich mit den Weissagungen des Bakis, früher mit dem Hexeneinmaleins und so manchem andern Unsinn, den man dem schlichten Menschenverstande anzueignen gedenkt."

Die andere Richtung sucht und findet in den Weissagungen tiefe, zusammenhängende Weisheit, eine mystische Philosophie in Distichen. Der consequenteste Vertreter dieser Richtung ist Baumgart (Goethes Weissagungen des Bakis und die Novelle, zwei symbolische Bekenntnisse des Dichters, Halle 1886). Ein Beispiel mag auch seine Methode veranschaulichen.

Einsam schmückt sich zu Hause mit Gold und Seide die Jungfrau.
Nicht vom Spiegel belehrt fühlt sie das schickliche Kleid.
Tritt sie hervor, so gleicht sie der Magd; nur einer von allen
Kennt sie; es zeiget sein Aug' ihr das vollendete Bild.

Baumgart: „Ging der achte Spruch auf die fraternité, der neunte auf die égalité, so geht dieser zehnte auf die liberté. Die theoretische Abstraktion des Freiheitsbegriffs ist schimmernd, gleissend, aufs herrlichste geschmückt. Aber eben der Abstraktion fehlt der Spiegel, an dem sie sich prüfen konnte, so täuscht sie sich über das „schickliche Kleid"; sie kennt ihre eigene, wahre Gestalt nicht und weiss also nicht, was sie recht kleidet. „Tritt sie hervor, so gleicht sie der Magd": Wo immer im Leben sich der Begriff der echten Freiheit verwirklicht, ist sie unauflöslich an die Beschränkung gebunden; dass man zu dienen verstehe, ist ihre wesentlichste Voraussetzung."

Der Goethe, der alles das in die Weissagungen hineingelegt hätte, was Baumgart darin gefunden hat, müsste ein von allen guten poetischen Geistern verlassener Spintisirer gewesen sein, und der Weissagungendichter, den uns Düntzer, Löper, Ehrlich zeigen, hätte seine Freude daran gehabt, Plattheiten abstrus vorzutragen. Um den Weissagungen nur irgend einen Sinn

abzupressen, müssen die Erklärer beider Gruppen nach Art des Pater Brey verfahren:

> Wie er alles nach seinem Gehirn einricht,
> Wie er will Berg und Thal vergleichen,
> Alles Rauhe mit Gips und Kalk verstreichen.*)

Ein glücklicher Zufall hat mir nun zunächst die Lösung für eine Weissagung entgegengebracht. In einem Schriftchen, das Carl August Böttiger zum neuen Jahre 1800 seinen Freunden widmet, spricht er grosse Verheissungen und Vorsätze einer auf innere und äussere Verschönerung hinstrebenden Thätigkeit aus, die mit dem neuen Jahrhundert anheben werde, und bietet als Symbol solcher glücklichen Tage dem Leser auf dem Titelkupfer eine antike zu Neujahrsgeschenken bestimmte Lampe dar, auf der Münzen und Früchte als Andeutung verheissener Fülle abgebildet sind. Bei gelegentlicher Lektüre dieses Schriftchens sah ich mit Ueberraschung, dass die achte Bakisweissagung eine Glosse Goethes dazu darstellt. Danach war ich nun überzeugt, dass die Weissagungen weder platte Gemeinsprüche enthalten noch mystischen Tiefsinn, sondern Persönliches, Momentanes, Individuelles, wie es der Tag bringt. Den Schein des Rätselhaften, Geheimnisvollen erzeugt dann der schelmische Dichter dadurch, dass er nicht sagt, wovon er eigentlich spricht. Ich konnte also hoffen, weitere Lösungen zu finden, indem ich die äusseren in der Entstehungszeit der Weissagungen an ihn herangetretenen Anregungen, besonders seine Lektüre, musterte. Diese Methode bewährte sich nun in der That. Bei dem ersten oberflächlichen Ueberblick über Goethes Lektüre während der Jahre 1798—1800 fielen mir einige Lösungen sofort zu wie reife Früchte bei leisem Schütteln des

*) Auch durch eine verkehrte Methode ist das Wahre nicht völlig auszulöschen; es bricht sich gelegentlich im gesunden Aperçu doch wieder Bahn. Baumgart hat die 11. Weissagung richtig gedeutet; andere zutreffende Deutungen haben Viehoff für die 21. und Düntzer für die 29.—30. gegeben. Aber die Mehrzahl der Weissagungen ist durch Raten nicht zu lösen.



Baumes. Um eine Anzahl weiterer Lösungen zu finden, hatte ich eine Durcharbeitung des gesamten Materials nötig, und einige Weissagungen haben schliesslich jeder Bemühung getrotzt. Das ist nicht verwunderlich, wie wir später sehen werden. Als ein unerwarteter Nebenerfolg dieser Untersuchung fand sich auch die Anregung, der die Weissagungen des Bakis ihr Dasein überhaupt verdanken. Damit beginnen wir also.

Am 11. Januar 1798 las Goethe im ersten Bande des attischen Museums Wielands Uebersetzung der Ritter des Aristophanes und fand darin zu der Stelle: „O heil'ger Bakis“ die folgende Anmerkung:

„Die Athener hatten einen starken Glauben an gewisse angebliche Weissagungen, die der Sibylle, dem Musäos und anderen begeisterten Personen der fabelhaften und heroischen Zeit zugeschrieben wurden . . . . In vorzüglichem Kredit standen, wie es scheint, diejenigen, die den Namen eines gewissen Bakis aus Böotien an der Stirne führten, von welchem man glaubte, dass er die Gabe der Weissagung von den Nymfen empfangen, die auf dem Berge Kithäron einen uralten Tempel hatten. Schon Herodot führt einige Orakel dieses Nymfolepten an, die auf den medischen Krieg gedeutet wurden. Wahrscheinlich waren einzelne Personen oder Familien zu Athen in Besitz ganzer Sammlungen von solchen diesem Bakis zugeschriebenen Chresmologien, glaubten daran einen grossen Schatz zu besitzen und liessen sich gelegentlich von den Schlauköpfen betrügen, welche den Schlüssel zu diesen in seltsame, rätselhafte Bilder und Ausdrücke eingehüllten Geheimnissen zu besitzen vorgaben.“

In Goethe erweckte jede eigenartige poetische Erscheinung „die Lust, etwas Aehnliches hervorzubringen“. So sind Hermann und Dorothea, die Achilleis, die Sonette, der Divan entstanden. Die Mitteilung Wielands reizte nun Goethes schelmischen Poetensinn, etwas Aehnliches hervorzubringen, und zwar schwebte ihm gleich eine „ganze Sammlung von solchen Chresmologien“ vor.

Goethe dichtet also „Weissagungen des Bakis“ wie Schiller „Sprüche des Confucius.“ Er sagte später Riemer, dass er auf jeden Tag des Jahres einen derartigen Spruch habe machen wollen, damit die Sammlung eine Art Stechbüchlein würde.

Die angeführte Stelle ist die einzige Anregung für Goethe gewesen, Weissagungen des Bakis zu bilden, denn die bei Herodot überlieferten Bakisweissagungen entsprechen dem von Wieland entworfenen Bilde gar nicht.

Das Aperçu der Weissagungen des Bakis fand also am 11. Januar 1798 statt. Am 27. Januar schreibt Goethe dann an Schiller: „Für den Almanach habe ich einen Einfall, der noch toller ist als die Xenien, was sagen Sie zu dieser anmasslich scheinenden Versicherung? Ich kommunicire ihn aber nicht anders als unter gewissen Bedingungen, indem ich mir Redaction dieses abermaligen Anhangs vorbehalte, Ihnen aber zuletzt wie billig die Wahl frey steht, ob Sie ihn aufnehmen wollen oder nicht . . . Sie werden wenn Sie in der Welt recht herumrathen es zwar schwerlich auffinden, doch vielleicht entdecken Sie etwas ähnliches zum Gebrauch künftiger Zeiten.“ Man fühlt das Vergnügen, das ihm der schelmische Einfall verursacht. Produktion von Weissagungen ist dann im Tagebuch von 1798 unter dem 23. März und 27. Juli erwähnt. In den Annalen von 1798 heisst es: „Von meinen eigenen poetischen und schriftstellerischen Werken habe ich so viel zu sagen, dass die Weissagungen des Bakis mich nur einige Zeit unterhielten.“

Die Sprüche verloren sich dann auf längere Zeit unter Schillers Papieren, dem Goethe sie im Sommer oder Herbst 1798 kommuniciert haben wird, und wir hören erst am 20. März 1800 in einem Briefe an Wilhelm Schlegel wieder von ihnen, dem sie der Dichter zugleich mit den venetianischen Epigrammen zur metrischen Durchsicht schickte: „Die Weissagungen des Bakis sollten eigentlich zahlreicher seyn damit selbst die Masse verwirrt

machte. Aber der gute Humor, der zu solchen Thorheiten gehört, ist leider nicht immer bey der Hand."

Das Auftauchen der Weissagungen in Schillers Papieren muss Ende 1799 erfolgt sein, denn bei meinen weiteren Bemühungen ergaben sich Anregungen vom Dezember 1799 und Januar 1800 als Veranlassung einzelner Weissagungen (5, 6, 8, 12).

Die Methode für die Behandlung der Weissagungen ist also: Revision der zwischen dem 11. Januar 1798 und dem 20. März 1800 von Goethe erfahrenen äusseren Anregungen, hauptsächlich Lektüre und Theateraufführungen, ferner auch Briefe, Zeitungen, aufbewahrte Gespräche, Vorgänge im Weimarer Kreise, in der Litteratur und Politik. Besonders zu berücksichtigen ist die Zeit vom 11. Januar bis Herbst 1798 und die Jahreswende 1800.

Im Folgenden biete ich die Ergebnisse der zwar mühsamen, aber durch die Freude des Findens lohnenden Arbeit.

Die zweite Weissagung.

Lang und schmal ist ein Weg. So bald du ihn gehest, so wird er
Breiter; aber du ziehst Schlangengewinde dir nach.
Bist du ans Ende gekommen, so werde der schreckliche Knoten
Dir zur Blume, und du gieb sie dem Ganzen dahin.

Die herkömmliche Deutung ist: Der Lebensweg. Er ist aber häufig nicht lang und er gelangt zu seiner höchsten Entfaltung und Vollkommenheit nicht vorzugsweise am Ende.

Am 28. November 1798 dankt Goethe Knebel für Zusendung seiner Uebersetzung der Elegien des Properz, die dann im selben Jahre bei Göschen in Leipzig erschienen. „Ich habe den grössten Teil der Elegien wieder gelesen." In der ersten Elegie des dritten Buchs (S. 117) übersetzt Knebel:

Denn es ist schmal zu den Musen der Weg.

Solch ein sinnliches Bild eines ihn so nahe an-

gehenden Gegenstandes musste Goethe anregen, und so hat er es in unserer Weissagung weiter ausgeführt.

Der Weg des Poeten ist lang und schmal; das Höchste wird nicht im ersten Anlauf erreicht, und die Gefahr, von dem schmalen Wege auf der einen Seite ins Platte, auf der anderen Seite ins Gestaltlose abzuweichen, ist gross. An Schiller schreibt Goethe, 1. Juli 1796: „Sowohl das viele Gute, was er (Humboldt über den Wilhelm Meister) sagt, als auch die kleinen Erinnerungen, nötigen mich, auf dem schmalen Wege, auf dem ich wandle, desto vorsichtiger zu sein.“ Im Gehen verbreitert sich der Weg; der Dichter gewinnt Herrschaft über die Formen und Stoffe. Bundeslied (2, 118):

Mit jedem Schritt wird weiter
Die rasche Lebensbahn . . .

Schaut er sich nun nach dem bereits zurückgelegten Wege um, so sieht er, dass er in Schlangenwindungen, in Serpentinen, gegangen ist. In Mahomets Gesang (2, 54) wird der Fluss mit seinen Krümmungen „schlangenwandelnd“ genannt und ebenso in Dichtung und Wahrheit (27, 324) eine bergauf führende Chaussee „schlangenweis.“

Dem Sinne der beiden ersten Verse entspricht einigermassen im „Abschied“ zu Faust (15, I, 244):

Wer schildert gern den Wirrwarr des Gefühles,
Wenn ihn der Weg zur Klarheit aufgeführt?

Die Entwicklung des Poeten ist keine geradlinig dem höchsten Ziele zustrebende. Goethes Poetenweg zum Beispiel strebt im Beginn zu der einzwängenden Form des französischen Dramas, dann mit plötzlicher Biegung zu Shakespearischer Formlosigkeit, mit einer weiteren Wendung zu der geschlossenen Form des antikisierenden Dramas, um zuletzt (Pandora, zweiter Teil des Faust) unter Aufnahme romantischer Elemente in einer reichen Mannigfaltigkeit strenger und freier Formen sich zu entfalten. Für seine lyrischen und epischen Dichtungen lassen sich dieselben Schlangenwindungen

leicht nachweisen. Gelangt der Poet ans Ende seines Wegs, hört dieser nicht, wie in der Mehrzahl der Fälle, durch Versiegen der Dichterkraft vorher auf, so wird ihm der schreckliche Knoten zur Blume. Den schrecklichen Knoten sollen uns einige Sprüche Goethes erläutern:

Die Kunst beschäftigt sich mit dem Schweren und Guten (Sprüche in Prosa, herausgeg. von Loeper, No. 398).

Das Schwierige leicht behandelt zu sehen, giebt uns das Gefühl des Unmöglichen (No. 399).

Die Schwierigkeiten wachsen, je näher man dem Ziele kommt (No. 400).

Die Darstellung des Höchsten in den endlichen und widerstrebenden Formen der Sprache ist der schreckliche Knoten. Goethe, venetianische Epigramme:

Was mit mir das Schicksal gewollt? Es wäre verwegen,
Das zu fragen; denn meist will es mit vielen nicht viel.
Einen Dichter zu bilden, die Absicht wär' ihm gelungen,
Hätte die Sprache sich nicht unüberwindlich gezeigt.

Wem die Lösung für das gewaltige Wort „der schreckliche Knoten" zu harmlos erscheint, den verweise ich auf die weiterhin gegebenen Erörterungen über Sprache und Technik der Weissagungen. Auch eine verwandte Stelle in Dichtung und Wahrheit (27, 116) deutet darauf hin, dass es sich bei dem schrecklichen Knoten um den Widerstreit des Ersehnten, als ideale Forderung Aufgestellten und des menschlich Wirklichen handelt: „Ich ermüdete nicht, über Flüchtigkeit der Neigungen, Wandelbarkeit des menschlichen Wesens, sittliche Sinnlichkeit und über all das Hohe und Tiefe nachzudenken, dessen Verknüpfung in unserer Natur als das Rätsel des Menschenlebens betrachtet werden kann."

Das so schwierige Problem, das vom inneren Sinne Angeschaute auch darzustellen, gelingt dem Dichter zuletzt, der schreckliche Knoten wird ihm zur Blume. Goethe, Winckelmann (46, 97): „Indem Winckelmann dieses that, war es ihm möglich, sich zu dem zu er-

heben, was die Blume aller geschichtlichen Forschung ist". Neu-deutsche religios-patriotische Kunst (49 I, 48): „Sie . . . vermeinen, . . . die Blume der Kunst zu brechen". Die Anwendung des Wortes „Blume" zur Bezeichnung des Gipfelpunkts geistiger Prozesse war Goethe also geläufig.

So hat er selbst am Ende seines Poetenwegs in dem vollendeten Faust die Blume, in die sich ihm der schreckliche Knoten zuletzt verwandelte, dem Ganzen dahingegeben.

Die fünfte Weissagung.

Zweie seh' ich! den Grossen! ich seh' den Grössern! die beiden
Reiben mit feindlicher Kraft einer den andern sich auf.
Hier ist Felsen und Land, und dort sind Felsen und Wellen!
Welcher der Grössere sei, redet die Parze nur aus.

Das Tagebuch enthält am 30. November 1799 den Eintrag: „Numancia von Cervantes ausgelesen. Abends bey Schiller. Numancia", und am 4. Januar 1800 schreibt Goethe an W. v. Humboldt, dass er neulich das Trauerspiel Numancia von Cervantes mit vielem Vergnügen gelesen habe.

Cervantes schildert den Verzweiflungskampf und heldenhaften Untergang der von den Römern eingeschlossenen Numantiner. Der römische Feldherr Scipio umgiebt die auf steilem Felsen gelegene Stadt, welche seit 16 Jahren den Ansturm der belagernden Römer abgeschlagen und ihnen furchtbare Verluste zugefügt hat, mit einem ungeheuren Erdwalle, an dem Soldaten, Offiziere und der Feldherr selbst mitarbeiten. In der zweiten Scene fordert eine Jungfrau, welche mit einer Mauerkrone auf dem Haupte erscheint und Spanien vorstellt, den Flussgott Duero auf, die Römer mit seinen Fluten zu vertreiben. Der Gott erscheint mit drei kleinen Flussgöttern, seinen Nebenflüssen Orvion, Minuesa und Tera, schmerzerfüllt, dass das Ueberströmen seiner Fluten über die Ufer nicht vermocht habe, die Römer zu vertreiben, prophezeiht aber den Numantinern ruhm-

vollen Untergang. Da haben wir also Felsen und Land gegen Felsen und Wellen, wir haben den Grossen und den Grösseren, die sich mit feindlicher Kraft einander aufreiben. Die Numantiner sterben durch Hunger, Krankheit, Selbstmord; der letzte Lebende stürzt sich vor den Augen der Römer vom Thurm. Die eindringenden Sieger finden eine schweigende Leichenstadt. „Welcher der Grössere sei, redet die Parze nur aus."

Es war Goethe geläufig, den Kampf zweier Völker durch gegenüberstellende Wiederholung desselben Wortes — hier: „den Grossen . . . den Grössern" — zu bezeichnen. Im Faust sagt Erichtho von dem Kampfe des Cäsar und Pompejus:

> Hier aber ward ein grosses Beispiel durchgekämpft:
> Wie sich Gewalt Gewaltigerem entgegenstellt . . .

und in Hermann und Dorothea heisst es von einem möglichen Kriege Deutschlands mit Frankreich:

> so stünde die Macht auf
> Gegen die Macht . . .

Die Parzen haben in der antiken Ueberlieferung sonst nicht die Funktion, das Menschenschicksal zu deuten, aber diese Anschauung findet sich bei Hygin, astrol. II 5: illo tempore Parcae feruntur cecinisse fata, quae perfici natura voluit rerum. Goethe hat diese Stelle dem befreiten Prometheus zu Grunde gelegt (Robert, Vierteljahrsschr. II 594), und sie klingt auch in dem Parzengesange in Iphigenie wieder.

Sehr fein ist in unserer Weissagung der formale Widerspruch, den man zwischen dem ersten und letzten Verse finden kann. Dort scheint der Sieger als der Grössere zu gelten; der Schlussvers aber entzieht menschlicher Weisheit die Entscheidung, wer in dem Verzweiflungskampfe eines freien Volkes gegen einen übermächtigen Gegner der Grössere sei.

Die sechste Weissagung.

Kommt ein wandernder Fürst, auf kalter Schwelle zu schlafen,
Schlinge Ceres den Kranz, stille verflechtend, um ihn;
Dann verstummen die Hunde; es wird ein Geier ihn wecken,
Und ein thätiges Volk freut sich des neuen Geschicks.

Am 4. und 6. Januar 1800 wurde auf dem Weimarischen Theater Kotzebues Gustav Wasa aufgeführt. Goethe wohnte der Vorstellung vom 4. Januar bei. Tagebuch vom 5. Januar: „Abends Schiller über Gustav Wasa."

In diesem Stück — einer Nachahmung von Schillers Wallenstein — sehen wir Gustav Wasa von den Dänen verfolgt umherirren. Er selbst sagt von sich und seiner Braut:

> Mit keinem Abenteurer soll das Fräulein
> Die Welt durchwandern, nein, das ziemt sich nicht.

Das wäre also der wandernde Fürst. Er landet nun an der schwedischen Küste.

> Gustav (um sich schauend). Als wir Lübeck
> Verliessen, grünten nicht die Bäume schon?
> Bohn. Nun freilich! Sind wir doch im Mai.
> Gustav. Und hier
> Die Knospen schwellen kaum und weisse Streifen
> Von Schnee bekränzen noch die Hügel.

Er kommt also, auf kalter Schwelle zu schlafen. Nachdem es ihm erst schlecht ergangen ist, gelangt er zu braven Schweden.

> Gustav. Doch findet Wasa nirgends eine Freistatt?
> Swen. Er komme nur in uns're Thäler.
> Gustav. Wirklich?
> Swen. Er komm' in unser Dorf, da wohnen Schweden.

Unser wandernder Fürst giebt sich nun zu erkennen.

> Swen. (schwenkt die Mütze überm Kopfe)
> Heil! Heil ist meiner Hütte widerfahren.

Er findet also Gastfreundschaft und Schutz bei braven Bauern – Ceres schlingt den Kranz, stille verflechtend, um ihn. Nun verstummen die dänischen Hunde

— so werden sie am Schluss des dritten Akts geradezu genannt — die ihn bisher gehetzt haben. Der Geier, der ihn -- zur Rache — weckt, ist König Christian, von dem es im ersten Akte heisst:

ja es wurde
Selbst Sturen's Leichnam wieder ausgegraben,
Zerhau'n in Stücke und im Reich umher
Gesandt — auch erzählt man, Christian habe
Das modernde Fleisch mit seinen Zähnen zerrissen.

Nach dem, was diese vortrefflichen Jamben von ihm berichten, war Christian allerdings ein Geier. — Gustav Wasa zieht nun mit den Schweden vor Stockholm, der König Christian flieht und die Schlussworte des Dramas lauten:

Volk. So sei es, Gustav Wasa unser König!

„Ein thätiges Volk freut sich des neuen Geschicks.“

Goethe hat also in den ersten drei Versen der Weissagung einfache Vorgänge mit seltsamer und gewundener Umschreibung ausgedrückt. Ich verweise auf die weiterhin folgende Erörterung über Wesen und Teehnik der Weissagungen.

Die siebente Weissagung.

Sieben gehen verhüllt, und sieben mit offnem Gesichte.
Jene fürchtet das Volk, fürchten die Grossen der Welt.
Aber die andern sind's, die Verräther! von keinem erforschet;
Denn ihr eigen Gesicht birget als Maske den Schalk.

Im Frühjahr 1798 erschien als vierter Band von Herders christlichen Schriften: „Vom Geist des Christenthums.“ Ich gebe aus dem Inhaltsverzeichnis den dritten und siebenten Abschnitt wieder.

„Dritter Abschnitt. Genetische Bedeutung des Wortes Geist mit ihrer Anwendung.

1. Hauch Gottes, regende Naturkräfte.
2. Göttlicher Athem, die Kraft im Menschen.
3. Geist Gottes, ein sich mittheilendes Leben.
4. Geist Gottes, Richter der Völker.
5. Anhauch Gottes, der Erwecker mancherlei Gaben.

6. Geist Gottes, Vereiniger der Völker.
7. Geist Gottes, πνεῦμα, Haushalter und Führer der Gemeine.

Siebenter Abschnitt, Geist des Christenthums, entgegengesetzt

1. Einer toten Form von Schattengebräuchen.
2. Dem Buchstab.
3. Dem Magismus.
4. Geist Gottes, der alle Gaben belebet.
5. Dem Sklavensinn, dem Hass, der Zwietracht, der düstern Traurigkeit und Trägheit entgegengesetzt; ein Geist der Freiheit, gutmüthiger Thätigkeit und Liebe.
6. Vereiniger der Völker.
7. Hoffnung."

Im Inhaltsverzeichnis des siebenten Abschnitts fällt Herder aus der Konstruktion. Gemeint war, wie sich auch aus der Ausführung im Buche ergiebt:

4. (Geist des Christenthums, entgegengesetzt) der Trennung der Stände, bei der die Gaben des Einzelnen sich nicht entfalten können.
6. Der Trennung der Völker.
7. Der Verzweiflung.

Der gewollte, aber nicht ganz streng durchgeführte Parallelismus der beiden Reihen tritt bei 1, 2, 5 und 6 deutlich hervor und fällt auch beim Aufschlagen des Buches auf den ersten Blick ins Auge, da die Inhaltsangabe der dazwischen liegenden Abschnitte keine solche längere Reihe bezifferter Unterabteilungen enthält. Die Weissagung ist durch einen sinnlichen Eindruck ausgelöst worden, und es empfiehlt sich deshalb bei der Nachprüfung, sich diesen sinnlichen Eindruck durch Aufschlagen des Originals zu verschaffen.

Nun, die sieben in der zweiten Reihe gehen verhüllt, sie bekennen sich nicht zu dem, was sie sind, sie fürchtet das Volk, fürchten die Grossen der Welt. Die anderen sieben gehen mit offenem Gesichte, sie werden von den Kanzeln verkündet und in frommen

Schriften gepriesen. Aber, von keinem erforscht, sind sie auch nur irreführende menschliche Formulierungen des Unaussprechlichen. Hinter ihrem eignen Gesicht — den stolzen und sicheren Formeln — steckt der Schalk: dreiste Aussagen der Priester von dem, was sie so wenig wissen wie wir.

> Habt ihr von Gott, der Welt und was sich drin bewegt,
> Vom Menschen, was sich ihm in Kopf und Herzen regt,
> Definitionen nicht mit grosser Kraft gegeben?
> Mit frecher Stirne, kühner Brust?
> Und wollt ihr recht ins Innre gehen,
> Habt ihr davon, ihr müsst es grad' gestehen,
> So viel als von Herrn Schwerdtleins Tod gewusst!

Die äussere Anregung zur Wahl des Bildes von der Maske haben einige Stellen aus dem siebenten Abschnitt gegeben. S. 184: „Der Geist des Christenthums . . . kennet keine Larven und Masken . . . Unfehlbar ists, dass dieser Larven - verscheuchende Geist des Christenthums, seiner Natur nach, früher oder später in Alles wirken muss, dem eine leere Maske anklebt." Dem widerspricht Goethe — diese Formeln sind selbst wieder Masken.

Die achte Weissagung.

> Gestern war es noch nicht, und weder heute noch morgen
> Wird es, und Jeder verspricht Nachbarn und Freunden es schon;
> Ja, er verspricht es den Feinden. So edel gehn wir in's neue
> Säclum hinüber, und leer bleibet die Hand und der Mund.

Zum neuen Jahre 1800 widmete C. A. Böttiger seinen Freunden eine Abhandlung über eine antike zu Neujahrsglückwünschen bestimmte Lampe (Meinen Freunden von C. A. B., ohne Ort und Jahr.) Auf dem Titelkupfer mit der Unterschrift „Dem Jahre MDCCC" sieht man eine Lampe mit der Darstellung einer Victoria. Die Göttin trägt in der Hand ein rundes geweihtes Schild mit der Inschrift: Anno novo felix faustum tibi sit. Zur Linken der Göttin sieht man als bildliche Darstellung von Neujahrsgaben eine Dattel, eine zusammengebundene Feigen-

masse, einen Quinar oder Siegespfennig und eine Münze mit dem Zeichen der Eintracht — zwei ineinandergeschlungenen Händen mit den aus ihnen hervorgehenden Schlangen, dem Symbol des Merkurstabes. Rechts von der Victoria sieht man ein As mit dem Januskopf, eine süsse Eichel, ein Gefäss für Honig oder Wein, eine Frucht, die ich nicht zu benennen und noch einen Gegenstand, den ich nicht zu deuten weiss. Diese Darstellung widmet nun Böttiger seinen Freunden mit den Worten:

„Und so sei denn diese Lampe mit allen ihren frohen Andeutungen und Süssigkeiten meinen Freunden auf diesen letzten Geburtstag des alten Jahrhunderts gewidmet! . . . . Sie sei uns ein schönes Zeichen der zu innerer und äusserer Verschönerung hinstrebenden Thätigkeit, die nie umsonst nach dem Füllhorn des Ueberflusses greift“ u. s. w.

Die vorliegende Weissagung enthält nun Goethes Glosse zu Böttigers Schrift, ins Besondere zu der angeführten Stelle. Die „zu innerer und äusserer Verschönerung hinstrebende Thätigkeit“ — gestern war sie noch nicht und weder heute noch morgen wird sie; so wie andere verspricht Böttiger sie Nachbarn und Freunden; ja, er verspricht sie mir, seinem Feinde. So edel wie mit diesen tönenden Schlussworten des Schriftchens gehen wir ins neue Säclum hinüber; aber bei den in Kupfer gestochenen Münzen und Früchten, die Böttiger hier so freigebig darbietet, bleibt die Hand und der Mund leer.

Unsere Paraphrase der Weissagung setzt also voraus, dass Böttiger ein Exemplar seiner Dedikationsschrift an Goethe geschickt hat. Das ist an sich wahrscheinlich, und in der That ist das Schriftchen, wie mir Ruland freundlich mitteilt, in dem alten Kataloge von Goethes Bibliothek aufgeführt, während es sich unter dem gegenwärtigen Bestande der Bücher nicht mehr vorfindet. Wird etwa auf den Plural „den Feinden“ Wert gelegt, so hätte die Paraphrase zu lauten: „er verspricht es

mir und Schiller"; denn dieser wird ja gewiss auch ein Exemplar des zur Versendung an Gönner und Notable bestimmten Heftes*) erhalten haben. Man fühlt, wie es Goethe amüsierte, dass der ihm widerwärtige Mann ihm eine Schrift mit dem Titel „Meinen Freunden" übersandte, und diesen Widerspruch hebt unsere Weissagung denn auch gebührend hervor.

Die elfte Weissagung.

Ja, vom Jupiter rollt ihr, mächtig strömende Fluthen,
Ueber Ufer und Damm, Felder und Gärten mit fort.
Einen seh' ich! Er sitzt und harfenirt der Verwüstung;
Aber der reissende Strom nimmt auch die Lieder hinweg.

Das gewaltige Naturbild weist schon durch die Kraft und Fülle des Ausdrucks auf den einzigen in der Aussenwelt entsprechenden Vorgang hin: die Revolution und die Revolutionskriege. Das gleiche Bild braucht Goethe dafür in dem Brief an Schiller vom 9. März 1802: „Ich bin über des Soulavie mémoires historiques et politiques du règne de Louis XVI gerathen . . . Im Ganzen ist es der ungeheure Anblick von Bächen und Strömen, die sich, nach Naturnothwendigkeit, von vielen Höhen und aus vielen Thälern, gegen einander stürzen und endlich das Uebersteigen eines grossen Flusses und eine Ueberschwemmung veranlassen, in der zu Grunde geht wer sie vorgesehen hat so gut als der sie nicht ahndete." Dasselbe Bild gelegentlich desselben Buches auch im Briefe an Karl August vom 12. März 1802.

Vom Jupiter rollen die Fluten daher — dieser ungeheure Vorgang kommt von den ewigen Mächten, die über dem Menschengeschick walten (vgl. dazu Xenion 907). Wer ist nun der Eine, der der Verwüstung harfeniert? 1798 gab Klopstock seine Oden als die ersten zwei Teile seiner gesammelten Werke heraus. Die neue Aus-

---

*) Es ist blos ein mit einem besonderen Titelblatt versehener Separatabzug eines Aufsatzes aus dem Journal des Luxus und der Moden, nur dass es dort in dem Widmungssatze statt „meinen Freunden" heisst: „allen Lesern dieser Zeitschrift."

gabe enthielt die zahlreichen Oden, mit denen Klopstock seit 1788 die grosse Bewegung begleitet hatte. Anfangs harfeniert er in Freudentönen. Die Etats généraux II, 117:

> Der kühne Reichstag Galliens dämmert schon,
> Die Morgenschauer dringen den wartenden
> Durch Mark und Bein: o kom, du neue
> Labende, selbst nicht geträumte Sonne!

Weiterhin mischen sich Begeisterung und Abscheu. Die zweite Höhe, II 281:

> Helden, Helden! wie gross seyd ihr! Wer giebt mir der schönsten
> Sprosse genug, dass ich geh, und Lorberwälder euch pflanze!
> Aber auch, verzeiht! von den Wolfsgesichtern darunter,
> Und von den Löwenzähnen, verzeiht! —

Aehnlich wie hier in der 11. malt sich das grosse Zeitereignis auch in der 19. Weissagung:

> Hast du die Welle gesehen, die über das Ufer einher schlug?
> Siehe, die zweite, sie kommt! rollet sich sprühend schon aus!
> Gleich erhebt sich die dritte! Fürwahr, du erwartest vergebens,
> Dass die letzte sich heut ruhig zu Füssen dir legt.

Die zwölfte Weissagung.

> Mächtig bist du! gebildet zugleich, und alles verneigt sich,
> Wenn du, mit herrlichem Zug, über den Markt dich bewegst.
> Endlich ist er vorüber. Da lispelt fragend ein jeder:
> War denn Gerechtigkeit auch in der Tugenden Zug?

Der Angeredete ist Titus, der Markt das römische Forum, und der herrliche Zug, mit dem sich Titus über den Markt bewegt, setzt sich aus Statisten zusammen; denn wir haben hier ein kleines Momentbild aus der Weimarer Aufführung von Mozarts Oper am 21., 26. und 28. Dezember 1799. Goethe wohnte diesen drei Aufführungen bei. In Metastasios bekanntem Textbuch ist zu lesen, wie Titus den Sextus, die Vitellia und die übrigen Verschworenen, die ihn ermorden wollten, (Sextus, um als versprochenen Lohn die Gunst der Vitellia, diese, um die Herrschaft über Rom zu erlangen), sämtlich begnadigt und sie in ihre vorigen Würden einsetzt. Titus schreitet hier einher, von allen Tugenden des Grossmutsdramas begleitet, aber

War denn Gerechtigkeit auch in der Tugenden Zug?

Zur Würdigung von Goethes lächelnder Kritik führe ich aus Justi, Winckelmann 1 I 410 an: „zu einer Zeit schwärmen konnte, wo der Dresdner Hof vor der Clemenza di Tito in Thränen zerfloss.“

Die dreizehnte Weissagung.

Mauern seh' ich gestürzt und Mauern seh' ich errichtet,
Hier Gefangene, dort auch der Gefangenen viel.
Ist vielleicht nur die Welt ein grosser Kerker? Und frei ist
Wohl der Tolle, der sich Ketten zu Kränzen erkies't?

Das Tagebuch vom 18. und 19. September 1799 hat die Eintragung „Mémoires de Stéphanie de Bourbon“. Das Werk ist 1798 in Paris erschienen und hat Goethe den Stoff zur natürlichen Tochter gegeben. Die Erzählerin, welche selbst einige Zeit in Vesoul gefangen gehalten wird (S. 256) und welche ihre Ehe ebenso wie einen zweijährigen Aufenthalt im Kloster ausdrücklich als zwei verschiedene Formen von Gefangenschaft bezeichnet, besucht auch die gefangenen Mitglieder der königlichen Familie im Temple. Also: Hier Gefangene, dort auch der Gefangenen viel. Die gestürzten Mauern sind die der Bastille, die errichteten die des Temple, der zwar als Ordenshaus der Tempelherren schon lange bestand, aber erst in der Revolutionszeit als Staatsgefängnis eingerichtet wurde.

Mit unserer Weissagung berührt sich das 57. venetianische Epigramm sehr nahe.

Jene Menschen sind toll, so sagt ihr von heftigen Sprechern,
Die wir in Frankreich laut hören auf Strassen und Markt.
Mir auch scheinen sie toll; doch redet ein Toller in Freiheit
Weise Sprüche, wenn, ach! Weisheit im Sklaven verstummt.

Die einundzwanzigste Weissagung.

Blass erscheinest du mir, und todt dem Auge. Wir rufst du
Aus der inneren Kraft heiliges Leben empor?
„Wär ich dem Auge vollendet, so könntest du ruhig geniessen;
Nur der Mangel erhebt über dich selbst dich hinweg.“

Die Worte: „So könntest du ruhig geniessen“ zeigen, dass es sich um ein Kunstwerk handelt. Einige Citate sollen deutlich machen, was „dem Auge vollendet“ bedeutet. In dem Aufsatze „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ (47, 77) stellt Goethe drei Arten auf, wie der Künstler einen wirklichen Gegenstand zum Kunstwerk umbilden kann. Von der einfachen Nachahmung der Natur heisst es: „Wenn ein Künstler . . . sich an die Gegenstände der Natur wendete, mit Treue und Fleiss ihre Gestalten, ihre Farben auf das Genauste nachahmte, sich gewissenhaft niemals von ihr entfernte . . . . Solche Gegenstände müssen leicht und immer zu haben sein, sie müssen bequem gesehen und ruhig nachgebildet werden können; das Gemüt, das sich mit einer solchen Arbeit beschäftigt, muss still in sich gekehrt und in einem mässigen Genuss genügsam sein. Diese Art der Nachbildung würde also bei sogenannten toten oder stillliegenden Gegenständen von ruhigen, treuen, eingeschränkten Menschen in Ausübung gebracht werden . . . Wie die einfache Nachahmung auf einem ruhigen Dasein und einer liebevollen Gegenwart beruht . . . Er (der Künstler) hat mit fasslichen Formen zu thun . . . alle wird er nach Wunsch im höchsten Grade der Vollkommenheit ihrer Blüte und Reife in seinem Arbeitszimmer vor sich haben . . . je treuer, sorgfältiger, reiner sie (die einfache Nachahmung) zu Werke geht, je ruhiger sie das, was sie erblickt, empfindet . . .“

Durch diese Ausführungen ziehen sich als Leitmotiv die Formeln aus unserer Weissagung. Die wirklichen Dinge werden dem Auge vollendet zu ruhigem Genuss nachgebildet. Derselbe Gedanke, nur im Tone schärferen Tadels gehalten, findet sich in der Abhandlung „Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke“ (47, 264): „Sollte der ungebildete Liebhaber nicht eben deswegen verlangen, dass ein Kunstwerk natürlich sei, um es nur auch auf eine natürliche, oft rohe und gemeine Weise geniessen zu können?“ —

Das künstlerische Verfahren, das Goethe Stil nennt, hat andere Wirkungen. „Gelangt die Kunst dahin, dass sie die Reihe der Gestalten übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen neben einander zu stellen und nachzuahmen weiss: dann wird der Stil der höchste Grad, wohin sie gelangen kann, der Grad, wo sie sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen darf." Einleitung in die Propyläen (47, 21): „Das beste Kunstwerk . . . wir sind genötigt, uns ihm hinzugeben, um uns selbst von ihm, erhöht und verbessert, wieder zu erhalten." Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst (47, 91): Die zweite Gattung ist die idealische selbst; man ergreift nicht den Gegenstand, wie er in der Natur erscheint, sondern man fasst ihn auf der Höhe, wo er von allem Gemeinen und Individuellen entkleidet . . ." Gespräch mit Riemer, 8. Juli 1807: „Die Art, wie die Kunst darstellt, ist ein Begreifen, ein Zusammenfassen des Gemeinsamen und Charakteristischen, d. h. der Stil." Winckelmann (46, 29): „(Das vollendete Kunstwerk) erhebt, indem es die menschliche Gestalt beseelt, den Menschen über sich selbst . . . Von solchen Gefühlen wurden die ergriffen, die den Olympischen Jupiter erblickten." Lehrjahre (23, 198): „und so schien jeder, der hineintrat, über sich selbst erhoben zu sein, indem er durch die zusammentreffende Kunst erst erfuhr, was der Mensch sei und was er sein könne". Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke (47, 265): „Der wahre Liebhaber . . . fühlt, dass er sich aus seinem zerstreuten Leben sammeln, mit dem Kunstwerke wohnen, es wiederholt anschauen, und sich selbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse". Der Sammler und die Seinigen (47, 173): „das Ideale (der Kunst) erhob ihn über sich selbst . . ." An Zelter, 24. August 1823: „einen solchen Genuss zu entbehren, der wie alle höheren Genüsse den Menschen aus und über sich selbst . . . hebt". Diderots Versuch (45, 290): „Freilich ist das Genie im Allgemeinen zur Kunst . . . unentbehrlich, . . . dagegen hat es Stunden

genug, in denen es ein Bedürfniss fühlt, durch den Gedanken über die Erfahrung, ja, wenn man will, über sich selbst erhoben zu werden". Laokoon (47, 106): „Die Bildhauerkunst wird mit Recht so hoch gehalten, weil sie die Darstellung auf ihren Gipfel bringen kann und muss, weil sie den Menschen von allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblösst".

Aus alledem hören wir die letzte Zeile unserer Weissagung: Nur der Mangel (Auswahl des Charakteristischen aus der Reihe der Gestalten, Entkleidung von allem Gemeinen und Unwesentlichen) erhebt über dich selbst dich hinweg.

Die Fülle der Citate, die sich hier abgerollt haben, soll die ganz bestimmten Formeln und Wortfügungen aufzeigen, die Goethe sich herausgebildet hat, um die Wirkung des treu der Natur nachgeahmten und andererseits die Wirkung des stilvollen Kunstwerks auf Menschenseelen darzustellen. Wenn wir nun genau diese Formeln in unserer Weissagung wiederfinden, so wissen wir jetzt, wovon der Dichter hier spricht. Als er die Weissagung niederschrieb, hatte er ein griechisches Bildwerk vor Augen. „Blass erscheinest du mir und todt dem Auge." Wie kommt es, dass du ohne Farbe, ohne die Linien und Runzeln eines wirklichen Menschengesichts, ohne ein blickendes Auge das heilige Leben hervorrufst, das von echter Kunst ausgeht? Und nun öffnet für den phantasierenden Dichter das griechische Idealbild die Lippen und antwortet ihm: Hätte ich alles, was du vermissest, wäre ich treu der Natur nachgeahmt, so ginge nur die Wirkung ruhigen Genusses von mir aus; nur der Mangel alles Individuellen, Zufälligen, Gemeinen erhebt dich über dich selbst hinweg.

Die Weissagungszeit fällt mit der Propyläenzeit genau zusammen. Es ist sogar möglich, den Entstehungstag unserer Weissagung mit einiger Wahrscheinlichkeit zu bestimmen. Tagebuch, 27. Juli 1798: „Einleitung zu den Propyläen, verschiedenes dasselbe Geschäft be-

treffend. Weissagungen des Bakis. 28. Juli. Ueber Gegenstände der bildenden Kunst. 2. Abteilung."

Die dreiundzwanzigste Weissagung*).

Was erschrickst Du? — „Hinweg, hinweg mit diesen Gespenstern!
Zeige die Blume mir doch; zeig' mir ein Menschengesicht! —
Ja, nun seh' ich die Blumen; ich sehe die Menschengesichter —"
Aber ich sehe dich nun selbst als betrognes Gespenst.

Im ersten und letzten Satze spricht Goethe, dazwischen Friedrich Heinrich Jacobi.

Am 27. Juli 1799 schreibt Goethe an Schiller: „Damit ich aber diesmal nicht ganz leer erscheine, lege ich ein Paar sonderbare Produkte bei, davon Sie das eine wahrscheinlich mehr als das andere unterhalten wird." Die weniger unterhaltende Schrift war „Jacobi an Fichte. Hamburg 1799", und Goethe las das Sendschreiben am 26. September noch einmal. In der litterarischen Bewegung, die durch die Amtsentsetzung Fichtes wegen Atheismus hervorgerufen wurde, nimmt Jacobi hier das Wort. Er erkennt an, dass eine reine, durchaus immanente Philosophie, ein wahrhaftes Vernunftsystem, nur auf die Fichte'sche Weise allein möglich sei. Aber eben diese vollkommenste Philosophie sei für einen rein empfindenden Menschen unzureichend. Fichte wolle, dass der Grund aller Wahrheit in der Wissenschaft liege, während das Wahre ausserhalb der Wissenschaft, unerkennbar, von dem untrüglichen menschlichen Gefühl als Gott angeschaut werde. Fichtes Standpunkt macht ihm Grauen. S. 23: „Ich sage aus, dass meine Vernunft, mein ganzes Inwendiges auffährt, schaudert,

*) Die Aufklärung des Sinns ergiebt zugleich, dass die in den Geist'schen Handschriften H 5 und H 63 überlieferte Verteilung der Anführungsstriche die richtige ist. Die abweichende Verteilung im ersten Druck (neue Schriften, Band 7) beruht auf einem Setzerversehen, das sich dann über die Ausgabe letzter Hand in die Weimarische Ausgabe fortgepflanzt hat. — Im Tagebuch vom 26. September 1799 muss es für „Jacobis Briefe an Fichte" heissen: „Jacobis Brief an Fichte."

sich entsetzt vor dieser Vorstellung; dass ich mich abwende von ihr als von dem Grässlichsten unter allen Grässlichkeiten."

Goethe: *Was erschrickst du?*

S. 25: „Psyche weiss nun das Geheimniss, das ihre Neugier so lange unerträglich folterte; sie weiss nun, die Selige!*) Alles ausser ihr ist Nichts, und sie selbst nur ein Gespenst; ein Gespenst, nicht einmal von Etwas; sondern ein Gespenst an sich; ein reales Nichts; ein Nichts der Realität."

S. 31: „Wie mir diese Welt der Erscheinungen, wenn sie in diesen Erscheinungen alle ihre Wahrheit und keine tiefer liegende Bedeutung — wenn sie nichts ausser ihr zu offenbaren hat, zu einem grässlichen Gespenste wird . . ." S. 48: „Eine solche Wahl aber hat der Mensch, diese einzige: das Nichts oder einen Gott. Das Nichts erwählend macht er sich zu Gott; das heisst er macht zu Gott ein Gespenst; denn es ist unmöglich, wenn kein Gott ist, dass nicht der Mensch und alles was ihn umgiebt, blos Gespenst sei."

Hinweg, hinweg mit diesen Gespenstern!

S. 47: „Nur durch sittliche Veredlung erheben wir uns zu einem würdigen Begriff des höchsten Wesens. Es giebt keinen andern Weg. Nicht jede Gottesfurcht schliesst Bösartigkeit und Laster aus. Um einen Wert zu haben, muss sie selbst eine Tugend sein; alsdann ist sie, die anderen Tugenden alle voraussetzend, die edelste und schönste; gleichsam die Blume ihrer vereinigten Triebe, ihrer sogenannten Kraft. Den Gott also haben wir, der in uns Mensch wurde, und einen andern zu erkennen ist nicht möglich . . . Und so muss, ich wiederhole es, Gott im Menschen selbst geboren werden, wenn der Mensch einen lebendigen Gott — nicht bloss einen Götzen — haben soll. Er muss menschlich in ihm geboren werden, weil der Mensch sonst keinen Sinn für ihn hätte."

---

*) Der Sperrdruck gehört durchweg dem Original an.



Zeige die Blume mir doch; zeig' mir ein Menschengesicht!

Und nun im weiteren Verlauf seiner Ausführungen sieht Jacobi die Blumen, er sieht die Menschengesichter. S. 48: „Ich behaupte demnach: der Mensch findet Gott, weil er sich selbst nur in Gott finden kann; und er ist sich selbst unergründlich, weil ihm das Wesen Gottes notwendig unergründlich ist . . . Darum verliert der Mensch sich selbst, sobald er widerstrebt, sich in Gott, als seinem Urheber, auf eine seiner Vernunft unbegreifliche Weise zu finden, sobald er sich in sich allein begründen will. Alles löset sich ihm dann allmählich auf in sein eigenes Nichts. Eine solche Wahl aber hat der Mensch, diese einzige: das Nichts oder einen Gott. Das Nichts erwählend macht er sich zu Gott, das heisst: er macht zu Gott ein Gespenst; denn es ist unmöglich, wenn kein Gott ist, dass nicht der Mensch und alles was ihn umgiebt blos Gespenst sei. Ich wiederhole: Gott ist und ist ausser mir, ein lebendiges, für sich bestehendes Wesen oder Ich bin ein Gott. Es giebt kein drittes . . . Entschieden, unverhohlen, ohne Zagen und Zweifeln gebe ich dem nur äusserlichen Götzendienste vor jener mir zu reinen Religion, die sich mir als Selbstgötterei darstellt, den Vorzug.“

Goethe: *Aber ich sehe dich nun selbst als betrognes Gespenst.*

Jacobi schickte am 9. Dezember 1799 seine Schrift an Goethe, der sie, wie wir sahen, schon vorher kannte; es ist interessant, wie Goethe darauf dem alten Jugendfreunde alles Freundliche sagt, was er nur irgend verantworten kann, ohne aber den Gegensatz zu verschweigen, in dem er sich zu den Anschauungen Jacobis fühlt. Goethe an Jacobi, 2. Januar 1800: „Den Brief an Fichte hatte ich schon im Manuscript gesehen, im Drucke war er mir, gehaltvoll wie er ist, schon wieder neu, besonders erhält er durch die Beylagen seine völlige Rundung.

Der Anblick einer, von Hause aus, vornehmen Natur,

die an sich selbst glaubt und also auch an das beste glauben muss dessen der Mensch auf seinen höchsten Stufen sich fähig halten darf, ist immer wohlthätig und wird entzückend, wenn wir Freundschaft und Liebe gegen uns in ihr, zugleich mit ihren Vorzügen, mit empfinden.

Seit der Zeit wir uns nicht unmittelbar berührt haben, habe ich manche Vortheile geistiger Bildung genossen. Sonst machte mich mein entschiedener Hass gegen Schwärmerey, Heucheley und Anmassung auch gegen das wahre ideale Gute im Menschen, das sich in der Erfahrung nicht wohl ganz rein zeigen kann, oft ungerecht. Auch hierüber, wie über manches andere belehrt uns die Zeit, und man lernt: dass wahre Schätzung nicht ohne Schonung sein kann.

Seit der Zeit ist mir jedes ideale Streben, wo ich es antreffe, werth und lieb, und du kannst denken wie mich der Gedanke an dich erfreuen muss, da deine Richtung eine der reinsten ist die ich jemals gekannt habe.“

Die sechsundzwanzigste Weissagung.

Sprich, wie werd' ich die Sperlinge los? so sagte der Gärtner:
Und die Raupen dazu, ferner das Käfergeschlecht,
Maulwurf, Erdfloh, Wespe, die Würmer, das Teufelsgezüchte? —
„Lass sie nur alle, so frisst einer den anderen auf.“

Es handelt sich natürlich um den deutschen Litteraturgarten, und das Teufelsgezüchte könnte man mit Hilfe der Xenien und des Intermezzo im Faust leicht mit Namen benennen. Bei so klarer Sachlage kann die Auffindung einer äusseren Anregung zur Wahl gerade dieses Bildes nur von untergeordneter Bedeutung sein, und ich will auf das dünne Fädchen, mit dem sich unser Spruch an Goethes Lektüre anknüpfen lässt, keinen übermässigen Wert legen. Am 3. März 1798 entlieh Goethe aus der herzoglichen Bibliothek: v. Hennert, Raupenfrass und Windbruch in den königlich preussischen Forsten, Berlin 1797, und Zinke, Ueber die schädliche

Waldraupe. Im vierten Kapitel des erstgenannten Buches werden die Mittel zur Raupenvertilgung ausführlich geschildert. Es ist immerhin möglich, dass bei Gelegenheit dieser Lektüre das Bild vor Goethes Sinn auftauchte.

Die achtundzwanzigste Weissagung.

Seht den Vogel! Er fliegt von einem Baume zum andern,
Nascht mit geschäftigem Pick unter den Früchten umher.
Frag' ihn, er plappert auch wohl, und wird dir offen versichern,
Dass er der hehren Natur herrliche Tiefen erpickt.

Am 26. Januar 1798 teilt Goethe den Plan der Bakisweissagungen andeutungsweise Schiller mit, und in diesem Briefe schildert er auch Erasmus Darwin's Lehrgedicht „Der botanische Garten", das er nach dem Tagebuche am selben Tage gelesen hatte. Darwin behandelt hier alle möglichen Dinge bunt durch einander, ohne dass die Materie „mit einer Spur von poetischem Gefühl zusammengebunden ist." Die Aufzählung der im zweiten Gesang behandelten Dinge füllt in Goethes Brief mehr als eine Seite und ist sehr lustig zu lesen. Auf Darwin, wie er sich in diesem Buche darstellt, passen unsere Verse vollkommen, während ich in Goethes Lektüre während der zwei für die Weissagungen in Betracht kommenden Jahre kein anderes Werk finde, auf das sie passen. Man sieht ohne Weiteres, wie das Bild des von einem Baume zum anderen fliegenden und an den Früchten pickenden Vogels in dem Titel des Lehrgedichts seinen Ursprung hat. Dasselbe Bild findet sich dann später in der Farbenlehre (II, 4, 210): „so manches davon auch von den immer geschäftigen theoretisch-kritischen Vögeln aufgepickt und verschluckt wurde."

Die neunundzwanzigste und dreissigste Weissagung.

Eines kenn' ich verehrt, ja angebetet zu Fusse;
Auf den Scheitel gestellt, wird es von jedem verflucht.
Eines kenn' ich, und fest bedruckt es zufrieden die Lippe:
Doch in dem zweiten Moment ist es der Abscheu der Welt.

Dieses ist es, das Höchste, zu gleicher Zeit das Gemeinste;
Nun das Schönste, zugleich auch das Abscheulichste nun.
Nur im Schlürfen geniesse Du das, und koste nicht tiefer:
Unter dem reizenden Schaum sinket die Neige zu Grund.

Es ist zunächst festzustellen, wieviele Rätselfragen in diesen beiden offenbar zusammengehörigen Weissagungen eigentlich aufgegeben werden. Die erste Weissagung enthält zwei Rätsel, denn die Worte: „Eines kenn' ich" würden als blosse rhetorische Wiederholung wenig erfreulich wirken. Dagegen knüpft die zweite Weissagung mit den Worten: „Dieses ist es" an das unmittelbar Vorhergehende an und bringt weitere Aussagen zum zweiten Rätsel. Von den acht Zeilen enthalten also die ersten zwei und die folgenden sechs je ein Rätsel.

Es müssen schon grosse Dinge sein, denen Goethe so starke Worte widmet, und so deute ich denn auf die beiden stärksten Phänomene, die dem Dichter in der äusseren und inneren Welt sich darstellten, auf die französische Revolution und die Erscheinungen menschlicher Sinnlichkeit.

Die Vorgänge in Frankreich wurden verehrt, ja angebetet, „zu Fusse", d. h. so lange sie im Wege der Reform, in dem was Goethe „ruhige Bildung" nannte, ordnungsmässig „vor sich gingen", wie wir mit einem ähnlichen Bilde sagen. Wenn aber dieses Grosse und Schöne auf die Scheitel gestellt wird, wenn die rohe Masse die höchsten geistigen Leistungen, Gesetze und Institutionen, zu schaffen unternimmt, wenn die Freiheit durch Einkerkerung, die Gleichheit durch Unterdrückung, die Brüderlichkeit durch Adelshass, die Menschenbeglückung durch die Guillotine verwirklicht wird, dann wird es von jedem verflucht.

Ein anderes kennt der Dichter: das Wohlgefallen des Mannes am Weibe, und fest besiegelt es, wie wir mit demselben Bilde sagen, die Lippe im Kuss; aber nur ein zarter Uebergang trennt die edlen und naturgemässen Formen der Sinnlichkeit von den abscheulichen — im

zweiten Moment ist es der Abscheu der Welt. Das Weitere erklärt sich dann von selbst. Besonders die letzten beiden Verse bestärken mich in der Meinung, dass es sich um Geschlechtsliebe handelt. Ich wüsste kein anderes Phänomen der äusseren und inneren Welt, auf das diese zwei Verse so vollständig zuträfen. Als genaue Analoga führe ich an: Goethe (48, 172) „die Verflechtung des Höchsten und Tiefsten, die Verirrung der Natur zur Unnatur" und Justi, Winckelmann 1 I, 132 „diejenige Leidenschaft, welche des Erhabensten wie des Niedrigsten fähig macht."

Nach einzelnen äusseren Anregungen für die Betrachtung der französischen Revolution brauchen wir nicht zu suchen. Zu der zweiten Reflexion könnten die Gestalten von Winckelmann und Cellini angeregt haben, die beide den Dichter in der Weissagungen-Zeit beschäftigten. Winckelmann (46, 30): So finden wir Winckelmann oft in Verhältnis mit schönen Jünglingen, und niemals erscheint er belebter und liebenswürdiger, als in solchen, oft nur flüchtigen Augenblicken." Cellini (44, 417) „Schema zur Betrachtung über Cellinis Charakter. . . . Grosse Empfänglichkeit für die Schönheit der Knaben. Anmut wenn er davon spricht. Verdacht und Gefahr desshalb."

Die einunddreissigste Weissagung.

Ein beweglicher Körper erfreut mich, ewig gewendet
Erst nach Norden, und dann ernst nach der Tiefe hinab.
Doch ein andrer gefällt mir nicht so; er gehorchet den Winden
Und sein ganzes Talent löst sich in Bücklingen auf.

Riemer, Mitteilungen über Goethe II 633: „Ein Gedicht über die magnetischen Kräfte auf eben die Weise wie das über die Metamorphose der Pflanzen aufzustellen, als einen integrirenden Teil des grossen Naturgedichts, das Schiller und Knebel von ihm wünschten, gedachte G. bereits im Juli 1798."

An unserer Weissagung haben wir zwar nicht geradezu ein paar Verse aus dem Gedicht über die mag-

netischen Kräfte, aber doch einen Seitentrieb dieser nicht verwirklichten Intention.

Die Erscheinungen der Nordweisung und der Inclination werden dem Dichter sofort zu Bildern des sittlichen Lebens. Wie die Magnetnadel nach einem bestimmten Punkt auf der Erde und dann „ernst nach der Tiefe hinab“ zeigt, so soll der Mensch unverwandt nach einem würdigen Erdenziel streben und zugleich sich der ewigen Mächte bewusst sein, die unter der Oberfläche des irdischen Treibens walten. Dieses Bild erzeugt nun aus sich seinen Gegensatz. Die Magnetnadel, die ihre bewegende Kraft geheimnisvoll in sich hegt oder doch zu hegen scheint, findet ihr Widerspiel in der jedem Winde gehorchenden Wetterfahne; der bewusst und nach sittlichen Grundsätzen handelnde Mensch in dem Pöbel, der von jedem Agitator nach Gefallen gelenkt werden kann. Nach äusseren Veranlassungen, die Goethes Betrachtung auf Pöbelstimmungen lenkten, braucht man in der Zeit der französischen Revolution nicht zu suchen.

In derselben Weise hängt auch die 17. und die 25. Weissagung mit jenem grossen Plane zusammen, von dem Goethe in den Tag- und Jahresheften von 1799 berichtet: „Bei allem diesem lag ein grosses Naturgedicht, das mir vor der Seele schwebte, durchaus im Hintergrunde.“ Ausser der Metamorphose der Pflanzen ist davon auch noch die Metamorphose der Tiere zu Stande gekommen.

Die siebenzehnte Weissagung.

Thun die Himmel sich auf und regnen, so träufelt das Wasser
Ueber Felsen und Gras, Mauern und Bäume zugleich.
Kehret die Sonne zurück, so verdampfet vom Steine die Wohlthat;
Nur das Lebendige hält Gabe des Göttlichen fest.

Die fünfundzwanzigste Weissagung.

Wie viel Aepfel verlangst du für diese Blüthen? — „Ein Tausend;
Denn der Blüthen sind wohl zwanzig der Tausende hier.
Und von zwanzig nur Einen, das find' ich billig.“ — Du bist schon
Glücklich, wenn du dereinst Einen von tausend behält'st.

Hinter den in diesen beiden Weissagungen ausgesprochenen Naturerscheinungen liegt der Hinweis auf das im Menschlich-Sittlichen Entsprechende so deutlich, dass wir ihn nicht näher auszusprechen brauchen.

Von dem in die Zeitgeschichte hinüberweisenden Naturvorgang der 19. Weissagung war schon im Anschluss an die 11. Weissagung die Rede.

Die zweiunddreissigste Weissagung.*)

Ewig wird er euch sein der Eine, der sich in Viele
Theilt, und Einer jedoch, ewig der Einzige bleibt.
Findet in Einem die Vielen, empfindet die Viele, wie Einen;
Und ihr habt den Beginn, habet das Ende der Kunst.

Durch die Jahre 1798 und 1799, in denen die Weissagungen entstanden, zieht sich die Arbeit an der Achilleis, und diese hängt mit der Homeridenfrage innig zusammen. In seiner Stellung zu Wolfs Hypothese gingen Goethes Verstand und Empfindung getrennte Wege:

Homer wider Homer.

Scharfsinnig habt ihr, wie ihr seid,
Von aller Verehrung uns befreit;
Und wir bekannten überfrei,
Dass Ilias nur ein Flickwerk sei.

Mög' unser Abfall niemand kränken;
Denn Jugend weiss uns zu entzünden,
Dass wir ihn lieber als Ganzes denken,
Als Ganzes freudig ihn empfinden.

Tag- und Jahreshefte 1820. „Wolfs Prolegomena nahm ich abermals vor . . . Da gewahrt ich denn, dass eine Systole und Diastole immerwährend in mir vorging. Ich war gewohnt, die beiden Homerischen Gedichte als Ganzheiten anzusehen und hier wurden sie mir jedes mit grosser Kenntnis, Scharfsinn und Geschicklichkeit getrennt und auseinander gezogen, und indem sich mein Verstand dieser Vorstellung willig hingab, so fasste

---

*) Auf die Lösung dieser Weissagung hat mich mein Freund, der Arzt Bernhard Gutkind, hingewiesen.

gleich darauf ein herkömmliches Gefühl alles wieder auf einen Punkt zusammen." Homer noch einmal (Werke, Ausg. letzter Hand 46, 62): „. . uns, nachdem wir den Homer einige Zeit, und zwar nicht ganz mit Willen, als ein Zusammengefügtes, aus mehreren Elementen Angereihtes vorgestellt haben, abermals freundlich nöthigt, ihn als eine herrliche Einheit, und die unter seinem Namen überlieferten Gedichte als einem einzigen höheren Dichtersinne entquollene Gottesgeschöpfe vorzustellen." Schon in den Briefen an Schiller vom Frühling 1798 gewahren wir Goethes Schwanken. 2. Mai: „Die Stelle in der Odyssee scheint sich freilich auf eine der unzähligen Rhapsodien zu beziehen, aus denen nachher die beiden überbliebenen Gedichte so glücklich zusammengestellt wurden." 16. Mai: „Ich bin mehr als jemals von der Einheit und Untheilbarkeit des Gedichts überzeugt."

Dieser Widerstreit zwischen Verstand und Empfindung gelangt in unserer schönen Weissagung zur poetischen Versöhnung. Beiden Betrachtungsweisen soll ihr Recht verbleiben: „Findet in Einem die Vielen, empfindet die Viele wie Einen". Mit den volksmässigen Einzelrhapsodien beginnt die Poesie, mit der Manifestation des genialen Individuums in der endgiltigen Form der beiden wunderbaren Epen erreicht sie ihr Ziel. „Das Ende der Kunst" bedeutet hier zugleich den Gipfel der Kunst. So heisst es in Dichtung und Wahrheit (28, 84) von den Antiken in Mannheim: „Wie will man aber auch Anfängern von dem Ende der Kunst einen Begriff geben?" Vgl. auch 47, 154 und 49 I, 295.

Wie Homer hier „ewig der Einzige" heisst, so nennt ihn die Elegie Hermann und Dorothea den „Einen," und der Mahnung: „Empfindet die Viele wie Einen" entspricht genau in „Homer wider Homer": „als Ganzes freudig ihn empfinden." Auch den Schlussvers unserer Weissagung hören wir noch spät in Goethes Aeusserung an Zelter vom 28. April 1824 wiederklingen: „denn es ist im Grunde ganz einerlei, ob sich die Einheit am Anfang, oder am Ende bildet, der Geist ist es

immer, der sie hervorbringt . . . Eben dies mag am Ende für den Homer gelten."

Für jede eigenartige Formel dieser Weissagung findet sich also in Goethes sonstigen Aeusserungen die auf Homer bezügliche Parallelstelle.

Aus der Eingangswendung „Ewig wird er euch sein" sehen wir, dass auch diese Weissagung im Anschluss an eine Stelle in Goethes Lektüre entstanden ist, in der die Einheitsfrage erörtert wurde. Solcher Stellen giebt es aber zu viele, als dass die eine sich herausfinden liesse, die zu unserer Weissagung die Anregung gegeben hat. Im vorliegenden Falle ist das auch zum Verständnis nicht erforderlich, während einige Weissagungen, die sich eng an den Wortlaut des anregenden Passus anschliessen, nur durch dessen Nachweis aufzuhellen sind.

Das wäre, was mir eine Revision der äusseren Anregungen ergab, die Goethe von Anfang 1798 bis Anfang 1800 erfahren hat Bei der nicht immer bequemen Nachforschung hat sich mir doch das Wort des Quintilian bewährt: dum omnia quaerimus, aliquando ad verum, ubi minime expectavimus, pervenimus.

Die Weissagungen sind also eine Schelmerei, ein übermütiges Spiel Goethes mit dem Publikum.

Die Neigung, mit den einzelnen Menschen und mit dem gesamten Publikum ein schelmisches Spiel zu treiben, steckte Goethe tief im Blut. An Behrisch schreibt er am 10. November 1767: „so geb ich mich für einen Stud. Theol. aus und besuche den Papa." Unter der Maske eines Studenten führt er sich dann wirklich bei Professor Höpfner in Giessen und unter der eines Bauernburschen bei Friederike ein. Von Strassburg aus schreibt er an einen Frankfurter Freund einen von Versailles datierten Brief, was dann die unerwartete Folge hat, dass seine Freunde fürchten, er sei bei dem grossen

Unglücksfall ums Leben gekommen, der sich bei der Vermählung Marie Antoinettes ereignete. In Elberfeld führt er im Juli 1774 mit Jung-Stilling eine Komödie auf; er lässt ihn als angeblicher Kranker rufen, und umarmt plötzlich den Doktor, der dem mit verhülltem Kopf daliegenden kranken Fremden den Puls fühlen will. Auf derselben Reise verkleidet er sich in Ems in einen Dorfgeistlichen. An Frau von Stein, 6. Dezember 1777 auf der Harzreise: „Ich heisse Weber, bin ein Maler, habe iura studirt, oder ein Reisender überhaupt, betrage mich sehr höflich gegen jedermann, und bin überall wohl aufgenommen.“ Am 9. Dezember: „In meiner Verkappung seh ich täglich, wie leicht es ist, ein Schelm zu sein, und wieviel Vortheile einer, der sich im Augenblick verläugnet, über die harmlose Selbstlosigkeit der Menschen gewinnen kann.“ Auf dieser Reise dann noch ein weiteres Incognito: er führt sich bei dem hypochondrischen Plessing als ein von Gotha kommender Zeichenkünstler ein. In Italien reist er als Philipp Möller. An Heinrich Meyer schreibt er am 30. Dezember 1795: „Ich war von jeher überzeugt, dass man entweder unbekannt oder unerkannt durch die Welt geht, so dass ich auf kleinen oder grösseren Reisen, insofern es nur möglich war, meinen Namen verbarg.“ In einem Schema zu Dichtung und Wahrheit (27, 405): Neigung zum Verkleiden, zum Incognito.“ An Schiller, 9. Juli 1796: „Der Fehler, den Sie mit Recht bemerken, kommt aus meiner innersten Natur, aus einem gewissen realistischen Tic, durch den ich meine Existenz, meine Handlungen, meine Schriften den Menschen aus den Augen zu rücken behaglich finde.“

Seine zunehmende Berühmtheit machte es ihm allmählich schwerer, dieser Neigung im Leben nachzugeben, und so äusserte sich die Lust an der Mystification in den Schriften. Der offenste aller Dichter fand vielleicht eben deshalb ein Vergnügen daran, in seinen Schriften gelegentlich Geheimnisse niederzulegen, zu denen er allein oder mit wenigen Freunden den Schlüssel hatte. Sa-

tyros, Pater Brey, das Intermezzo im Faust, viele Xenien hat er den Wissenden und Eingeweihten zum Raten und zur schelmischen Verständigung hingestellt. Ein kleines leicht zu lösendes Rätsel, zu kurzer Verblüffung eingefügt, ist im Reineke Fuchs der Zauberspruch:

Nekräst negibaul geid sum namteflih dnudna mein tedachs!

Ihre Höhe erreicht diese Neigung im Märchen der Unterhaltungen und in den Weissagungen. An Reinhard, 22. Juni 1808: „Soviel habe ich überhaupt bey meinem Lebensgange bemerken können, dass das Publikum nicht immer weiss wie es mit den Gedichten, sehr selten aber, wie es mit dem Dichter dran ist. Ja ich läugne nicht, dass, weil ich dieses sehr früh gewahr wurde, es mir von jeher Spass gemacht hat, Versteckens zu spielen."

Trotz alledem mag es noch befremdlich erscheinen, dass Goethe hier dem Publikum eine Schelmerei bot, für die das Lösungswort nur durch Forschung zu gewinnen war, und auch das erst jetzt, nachdem ein glücklicher Zufallsfund den Weg gewiesen hat. Aber ursprünglich sollten es ja 365 solcher rätselhaften Sprüche werden. Es lag wohl die Absicht zu Grunde, den bedeutendsten Dichtungen, Dichtern, Kunstwerken und auch den Grundphänomenen in Wissenschaft, Kunst und Leben je eine Weissagung zu widmen. Die Weissagungen wären dann ein abgekürzter und zunächst unverständlich eingehüllter Gesamtauszug der geistigen Welt geworden. Unter einer solchen Menge hätten sich aber einige leichtere Lösungen bald geboten, und dann wäre im Publikum ein lustiges Raten und Suchen angegangen. So hat Goethe es ursprünglich gewiss beabsichtigt.

Wir wissen nun also, was die Bakisweissagungen im Ganzen sind, und wir haben im Einzelnen reichliche Gelegenheit gehabt, den Dichter zu belauschen in dem

Momente des „guten Humors, der zu solchen Thorheiten gehört“, wie er selbst über unsere Weissagungen an Wilhelm Schlegel schreibt. Danach haben wir nun auch genügendes Material, sein Verfahren bei Bildung der Rätselsprüche zu betrachten.

Die 32 Weissagungen zerfallen in drei Gruppen.

1) Den Begriff der Weissagung behandelnde Sprüche. Sie sind aus der Betrachtung der Aufgabe erwachsen, haben keine andere äussere Veranlassung und offenbaren dem nachdenkenden Leser ohne Weiteres ihren schönen Inhalt. Sie bedürfen keines Commentars (1, 3, 15, 16).

2) Die eigentlichen, ohne Lösungswort nicht verständlichen Rätselsprüche (2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 18, 21, 22, 23, 29, 30, 32). Davon sind hier aufgehellt: 2, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 21, 23, 28, 29, 30, 32.

3) Sprüche, die in sich verständlich sind, aber doch eine besondere Beziehung oder äussere Veranlassung haben, deren Auffindung wünschenswert ist, weil es einen hohen Genuss gewährt, die Genesis eines solchen kleinen Kunstwerks zu betrachten (17, 19, 20, 24, 25, 26, 27, 28, 31). Davon sind hier behandelt 17, 19, 26, 28, 31.

Von den eigentlichen Rätselsprüchen bleiben nun noch acht ungelöst: 4, 9, 10, 14, 18, 20, 22 und 27. Das ist nicht auffällig, denn das zur Lösung von Weissagungen verfügbare Material ist unvollständig. Die Tagebücher enthalten durchaus nicht alle Schriften, die Goethe in die Hände gekommen sind, z. B. findet sich darin weder Böttigers Neujahrsschrift noch Herders Geist des Christenthums, auf denen doch zwei Weissagungen beruhen. Das Verzeichnis der von Goethe in der Weissagungszeit aus der Weimarer Bibliothek entliehenen Bücher ist mir durch die Freundlichkeit der Bibliotheksverwaltung zugänglich geworden; dagegen sind Ausleihebücher der Bibliothek zu Jena, wo Goethe sich während der in Frage kommenden Zeit mehrfach aufgehalten hat, nicht mehr vorhanden. So bleibt ein Rest

von Weissagungen, die durch methodische Forschung nicht zu lösen sind. Die noch ausstehenden Lösungen werden aber, nachdem einmal die Aufmerksamkeit darauf gerichtet ist, von Solchen allmählich beigebracht werden, denen die anregenden Momente gelegentlich ihrer Studien zur Kenntnis kommen.

Die Weissagungen 1, 3, 15, 16 behandeln den Begriff der Weissagung. Bakis spricht vom Zukünftigen (1), Gegenwärtigen (3) und Vergangenen (16). Er sagt das Zukünftige, aber die Menschen hören nicht darauf. Die Beispiele des Kalchas und der Kassandra wurden Goethe durch seine Lektüre an die Hand gegeben. Die Beschäftigung mit der Ilias — über Kalchas Ilias 2, 301 ff. — zieht sich im Zusammenhange mit der Achilleis durch die ganze Weissagungenzeit, und der weissagenden Kassandra ruft man Wahnsinn in Aeschylus Agamemnon. Wilhelm von Humboldt schickte von Paris (18. März 1799) seine Uebersetzung einiger Scenen an Goethe, und am 11. Juli 1799 entlieh Goethe die Tobler'sche Ausgabe aus der Weimarer Bibliothek. Auch auf das Gegenwärtige deutet Bakis (3), aber nur der Verständnisvolle vernimmt es, und vom Vergangenen spricht er (16), denn auch das Vergangene ruht oft als ein Rätsel vor der verblendeten Welt. Die drei das Gegenwärtige, Vergangene und Zukünftige behandelnden Weissagungen sind gewiss in einer Folge entstanden. In der Weissagung 15 deutet Bakis auf Schlüssel, die im Buche liegen sollen, und rät, sich vom Tage belehren zu lassen, der Rätsel und Lösung zugleich bringt. Alle diese Weissagungen, so schön sie für sich betrachtet sind, stellen doch ein Element der grossen Schelmerei vor; denn in der That spricht Bakis nicht vom Vergangenen und Künftigen, und vom Gegenwärtigen sagt er nichts Tiefes und Geheimnisvolles, sondern er verschweigt nur, wovon er eigentlich spricht.

Dichtungen und litterarischen Werken aus Goethes Lektüre gelten die Weissagungen 5, 11, 13, 23, 28, 32. Durch einzelne Stellen in gelesenen Werken sind ver-

anlasst 2, 7, 8. Theateraufführungen haben die Veranlassung gegeben bei 6 und 12. Auf eine Anregung durch ein griechisches Kunstwerk ist 21 entstanden, eine Naturerscheinung hat zu 31 angeregt. Die politischen Zeitereignisse liegen bei 11, 13, 19, 29, die litterarischen bei 26 zu Grunde.

Der Eindruck des Geheimnisvollen kommt durch Verschweigen der Beziehung von selbst zu Stande. Manchmal hilft der schelmische Dichter nach, indem er getreu der von Wieland für Bakisweissagungen gegebenen Beschreibung „seltsame, rätselhafte Bilder und Ausdrücke" verwendet. Lehrreich ist dafür Weissagung 6:

Kommt ein wandernder Fürst, auf kalter Schwelle zu schlafen,
Schlinge Ceres den Kranz, stille verflechtend, um ihn;
Dann verstummen die Hunde; es wird ein Geier ihn wecken,
Und ein thätiges Volk freut sich des neuen Geschicks.

Der wandernde Fürst (Gustav Wasa) kommt nach Schweden, von dessen Klima im Stück die Rede ist. Goethe sagt: Er kommt, auf kalter Schwelle zu schlafen. — Er findet Schutz und Hilfe bei braven Bauern; Goethe umschreibt: Schlinge Ceres den Kranz, stille verflechtend, um ihn. — Die Dänen, die ihn gehetzt haben, müssen weichen; Goethe: Dann verstummen die Hunde — allerdings werden die Dänen im Stück Hunde genannt. Dieses Bild von den Hunden veranlasst nun den Dichter, zu grösserer Verblüffung gleich noch einen anderen Tiernamen bildlich zu verwenden. Vom König Christian von Dänemark heisst es im Stück, er habe das modernde Fleisch seiner Feinde in wahnsinniger Wut mit den Zähnen zerrissen; er erscheint darum hier als Geier, und das oben gebrauchte Wort „schlafen" erzeugt nun hier das Gegenwort „wecken". So entsteht der Satz: Es wird ein Geier ihn wecken — nämlich zur Rache. Der letzte Vers ist ohne Verwendung seltsamer Formeln aus dem letzten Verse des Dramas:

Volk. So sei es! Gustav Wasa unser König!

hervorgegangen.

Fernere absichtlich seltsam gewählte Wendungen finden sich in 2: „so werde der schreckliche Knoten dir zur Blume“, in 29: „zu Fusse — auf die Scheitel gestellt“ und in der besonders merkwürdigen Weissagung 9, deren Lösung sich leider noch nicht gefunden hat. In dieser Weissagung ist der Satz:

der Wanderer
Kommt, auf hölzernem Fuss, vierfach und klappernd heran

gewiss eine absichtlich gewundene Umschreibung für einen im Wagen heranfahrenden Reisenden. Die meisten Weissagungen verzichten aber auf das Hilfsmittel besonderer sprachlicher Seltsamkeiten und erreichen die beabsichtigte Verblüffung nur durch Verschweigen des Gegenstandes, um den es sich handelt.

Demselben Bestreben, Verwirrung, Verblüffung, Staunen zu erregen, dient in Weissagung 14 die Schnelligkeit, mit der sich die kurzen Fragen und Antworten zweier uns unbekannter Redender folgen; im ersten Distichon kommt jeder von den Beiden dreimal zu Worte. Andere Zwiegespräche zwischen zwei Unbekannten bieten die Weissagungen 18, 21, 23, 25, 27. Anrede an einen Unbekannten findet sich in 12 und 19.

Weil also das Grundaperçu der Weissagungen darin besteht, dass Bakis-Goethe von Dingen spricht, die er im Auge hat, aber nicht nennt, so wiederholt sich in den Weissagungen so oft die Formel: „ich sehe“. Es ist im Grunde der bekannte Kinderscherz: Ich sehe doch etwas, was du nicht siehst! Wir haben dann immer eine Erscheinung der Litteratur zu suchen, die er vor sich sieht.

5. „Zweie seh' ich“ — die Römer und Numantiner in Cervantes' Numancia. 11. „Einen seh' ich! Er sitzt und harfenirt der Verwüstung“ — Klopstock in den Oden. 13. „Mauern seh' ich gestürzt“ — die der Bastille in den Mémoires de Stéphanie de Bourbon. 28. „Seht den Vogel“ — Erasmus Darwin. 23. „Aber ich sehe dich nun selbst als betrognes Gespenst“ — Friedrich Jacobi. Dagegen deuten die Wendungen: 29. „Eines

kenn' ich" und 31. „Ein beweglicher Körper erfreut mich" auf Erscheinungen der inneren oder äusseren Welt.

In der Wahl der Gegenstände hat Goethe, ohne das Ephemere auszuschliessen, sich doch mehr an das Grosse und Würdige gehalten; er hat eben zu Grunde gelegt, was ihn gerade interessierte. Unter den zahlreichen von 1798 bis Frühling 1800 auf dem Weimarischen Theater aufgeführten Stücken von Kotzebue, Iffland, Kratter, Jünger, Bretzner und vielen Anderen, die ich durchgesehen habe, hat er nur Kotzebues Gustav Wasa verwendet, in dem ein etwas höherer Flug versucht wird — es ist eine Nachahmung von Schillers Wallenstein. Von den in derselben Zeit aufgeführten Opern bietet ihm nur Titus, durch den Komponisten, den Textdichter und den behandelten Gegenstand hervorragend, Veranlassung zu einer Weissagung. Dagegen erscheinen Homer, Cervantes, Klopstock, Stellen aus Herder und Properz, Jacobi im Streit mit Fichte. Ganz ephemer ist Böttigers Neujahrsschrift. —

Die künstlerische Form der Bakis-Weissagung hat Goethe übrigens nicht erst im Jahre 1798 gefunden. Schon zwanzig Jahre früher hat er im Triumphe der Empfindsamkeit eine echte Weissagung mit der Lösung gegeben. Eine andere in der Form verwandte Weissagung möchte ich hier anhangsweise besprechen, obwohl sie mit den Bakissprüchen nichts zu thun hat. In Goethes Nachlass fanden sich die Verse (1, 469):

Die Burg von Otranto.

Fortsetzungs-Weissagung:

Sind die Zimmer sämmtlich besetzt der Burg von Otranto
Kommt, voll innigen Grimms, der erste Riesenbesitzer
Stückweis an und verdrängt die neuen falschen Bewohner
Wehe! den Fliehenden. Weh! den Bleibenden, also geschieht es.

Am 19., 21. und 23. November 1798 besprach sich Goethe mit Schiller über einen Plan: Das Schloss von Otranto. Zu Grunde lag Horace Walpole's Roman „The castle of Otranto" (1764), den er von Wilhelm Schlegel

entliehen hatte. Walpole schildert, wie an den Fürsten von Otranto eine alte Familienweissagung sich erfüllt, dass ihre Herrschaft dauern werde, bis der wahre Eigentümer zu gross geworden sei, um die Burg zu bewohnen. Bei Beginn des Romanes kommt der Helm von der Grabstatue des Fürsten Alfonso, der vor dem Grossvater des gegenwärtigen Herrschers Manfred in Otranto regiert hat, durch die Lüfte geflogen — aber in gewaltig vergrösserten Dimensionen — und erschlägt Manfreds Sohn; im weiteren Verlauf der Erzählung erscheinen Alfonsos Beine, sein Schwert und dann auch eine Hand — alles riesenhaft. Am Schluss sehen wir die Burg mit einem ungeheuren Donnerschlage zerbersten, und aus den Trümmern erhebt sich die riesenhafte Figur Alfonsos, steigt zum Himmel und verschwindet in einer Glorie. Uebrigens läuft trotz dieses furchtbaren Apparats alles noch leidlich gut ab: Manfred verzichtet auf die Herrschaft zu Gunsten des besser Berechtigten und zieht sich in ein Kloster zurück. In unserer Weissagung ist es anders; auf einen so schrecklichen Anfang durfte kein so zahmes Ende folgen: Goethe lässt den stückweise ankommenden Riesenbesitzer ein furchtbares Strafgericht halten. Die Bedingung, an welche die Erfüllung des Unheils geknüpft ist, lautet bei Walpole: Wenn der wahre Eigentümer zu gross geworden ist, um die Burg zu bewohnen. Walpole scheint also ein Weiterwachsen des Verstorbenen anzunehmen. Diese selbst in einem Geisterroman absurde Bedingung ersetzt Goethe durch eine andere: „Sind die Zimmer sämmtlich besetzt der Burg von Otranto." Im Verlaufe des Romans erscheint eine Gesandtschaft von mehreren hundert Mitgliedern und wird im Schlosse einquartiert. Beim Lesen stutzt man unwillkürlich über den Reichtum des Schlosses an Gemächern. Das ist denn auch wohl die Anregung für Goethe bei Formulierung der Bedingung gewesen.

Unsere Weissagung lässt also ahnen, in welcher Richtung die geplante Fortsetzung von Walpole's Roman verlaufen sollte: Goethe dachte die absurde Anlage zu

acceptieren und sie in entschlossener Durchführung zu einem zugleich fürchterlichen und grotesken Ende zu führen. Die Absicht ging wohl auf einen leicht ironisch gehaltenen Schauerroman. —

Für einige der noch ungelösten Weissagungen möchte ich einstweilen das Gebiet feststellen, dem sie entstammen, und auf die Art der noch ausstehenden Lösung hinweisen.

Die vierte Weissagung.

Wenn sich der Hals des Schwanes verkürzt und, mit Menschengesichte,
Sich der prophetische Gast über den Spiegel bestrebt;
Lässt den silbernen Schleier die Schöne dem Nachen entfallen,
Ziehen dem schwimmenden gleich goldene Ströme sich nach.

Die zwanzigste Weissagung.

Einem möcht' ich gefallen! so denkt das Mädchen; den Zweiten
Find' ich edel und gut, aber er reizet mich nicht.
Wäre der dritte gewiss, so wäre mir dieser der liebste.
Ach, dass der Unbestand immer das Lieblichste bleibt.

Das sind gedrängte Inhaltsangaben zweier noch nicht ermittelter Dichtungen. Die eine behandelt einen romantischen Stoff, die andere ist vielleicht ein moderner Roman. Aus der einen greift Goethe eine bedeutende, eindrucksvolle Scene heraus, aus der zweiten den prägnanten inneren Vorgang. Aus einem anderen Gebiete stammen die folgenden Sprüche.

Die vierzehnte Weissagung.

Lass mich ruhen, ich schlafe. — „Ich aber wache." — Mit nichten! —
„Träumst du?" — Ich werde geliebt! — „Freilich, du redest im Traum." —
Wachender, sage, was hast du? — „Da sieh nur alle die Schätze! —
Sehen soll ich? Ein Schatz, wird er mit Augen gesehn?

Die achtzehnte Weissagung.

Sag', was zählst du? — „Ich zähle, damit ich die Zehne begreife,
Dann ein andres Zehn, Hundert und Tausend hernach." —

Näher kommst du dazu, sobald du mir folgest. — „Und wie denn?“ —
Sage zur Zehne: sei zehn! Dann sind die Tausende dein.

Das Wesen dieser rapiden und gedrängten Dialoge wird uns aus der genau entsprechenden 23. Weissagung deutlich, die Goethes Wechselrede mit Friedrich Jacobi enthält, wie dieser in seiner Schrift gegen Fichte sich darstellt. Solche Einsprache des Lesenden gegenüber dem Autor ist als innerer Vorgang einem jeden Bücherleser wohlbekannt und sie gelangt ja auch häufig in Randbemerkungen zu sichtbarem Ausdruck. In der 14., 18. und 23. Weissagung hat Goethe solche Einsprache poetisch geformt. In schnellem Wechselgespräch gelangt der Autor wiederholt abwechselnd mit dem kritischen Leser Goethe zum Wort. In der 27. Weissagung spricht dagegen jeder nur einmal:

Klingeln hör' ich: es sind die lustigen Schellengeläute,
Wie sich die Thorheit doch selbst in der Kälte noch rührt!
„Klingeln hörst du? Mich deucht, es ist die eigene Kappe,
Die sich am Ofen dir leis' um die Ohren bewegt.“

Die Lösung bleibt für diese fünf Weissagungen noch zu finden. Bei der 18. Weissagung möchte ich zweifelnd auf die folgende Stelle in Jacobi, David Hume, Ulm 1795, S. 57 hinweisen. Lektüre dieses Schriftchens in der Entstehungszeit der Weissagungen ist für Goethe freilich nicht bezeugt.

„Nach dem Sophyle sind unsere Vorstellungen von den Gegenständen das Resultat der Beziehungen, welche sich zwischen uns und den Gegenständen und allem, was uns von den Gegenständen trennt, befinden. So sind zwischen uns und den sichtbaren Gegenständen Licht, unsere Augen, der Verfolg der Nerven. Setzen wir jetzt z. B. für den Gegenstand die Zahl 4; für den Inbegriff von allem, was zwischen uns und dem Gegenstand ist, die Zahl 3; und für die Vorstellung des Gegenstandes die Zahl 12. Nun wäre freilich 12 nicht = 4. Wäre aber die Zahl 4 nicht 4, so wäre 4 multipliciert mit 3 nicht 12. Die Vorstellung = 12 ist also weder die reine Vorstellung der für den Gegen-

stand gesetzten Zahl 4, noch der für den Inbegriff dessen, was sich zwischen ihm und mir befindet, gesetzten Zahl 3, noch der Handlung des Zusammen- und Aufnehmens: sondern sie ist die Vorstellung von 12. Betrachte ich nun z. B. eine Kugel, so giebt der äusserliche Gegenstand nebst allem, was sich zwischen ihm und mir befindet (der gesammte Eindruck und seine Aufnahme in mir) diejenige Vorstellung, die ich eine Kugel nenne" u. s. w.

Solchem Zählen, um zu begreifen, konnte dann Goethe wohl die Antwort gegenüberstellen:

Sage zur Zehne: sei zehn! dann sind die Tausende dein.

Diesem Satze ist Goethes Spruch (II, 11, 131) verwandt: „In der Naturforschung bedarf es eines kategorischen Imperativs so gut als im Sittlichen; nur bedenke man, dass man dadurch nicht am Ende, sondern am Anfang ist."

Aber dieser Lösungsversuch soll hier nur einstweilen und in Erwartung eines besseren aufgestellt werden.

Vielleicht war es nicht geschickt, die Erörterung in solche zweifelnden Hinweise auf unsichere Möglichkeiten auslaufen zu lassen; aber ich wünschte damit Anregung zu weiterer Forschung zu geben. Es bleibt also für die Weissagungen noch zu thun übrig.

Weiss man doch eben nicht stets, was er sich dachte, der Schalk.

Immerhin berechtigt das Erreichte doch wohl, mit einem anderen Goethecitat zu schliessen:

So legt der Dichter ein Räthsel,
Künstlich mit Worten verschränkt, oft der Versammlung ins Ohr.
Jeden freuet die seltne, der zierlichen Bilder Verknüpfung,
Aber noch fehlet das Wort, das die Bedeutung verwahrt.
Ist es endlich entdeckt, dann heitert sich jedes Gemüth auf,
Und erblickt im Gedicht doppelt erfreulichen Sinn.

Goethe und der Genius anderer Welten.

Die Leser des Intelligenzblatts der Jenaer Litteraturzeitung mögen verwunderte Augen gemacht haben, als sie in Nr. 14 des Jahrgangs 1804 unter dem Strich ohne weitere Erläuterung das folgende Distichon lasen:

Wie du Vertrauen erweckst, o Genius anderer Welten,
Mehr als der irdische Mann zeige dich selig und reich.

Wir wissen jetzt, dass die Verse von Goethe sind. Er sendet sie am 27. Januar 1804 zum Abdruck an Eichstädt als ein „geheimnissvolles Distichon, sich auf Verhältnisse zu einem entfernten Leser beziehend.“ Was Goethe damit wollte, ist bisher unaufgeklärt. Von diesem Rätsel angezogen, ging ich von der Ueberzeugung aus, dass man Goethes Angaben immer unbedingtes Vertrauen zu schenken hat. Er verschweigt häufig, und auch hier hält er mit der eigentlichen Aufklärung zurück, aber er sagt nichts Falsches. Also: „sich auf Verhältnisse zu einem entfernten Leser beziehend.“ Mit einem entfernten Leser konnte er nur in brieflicher Verbindung gestanden haben. Ich musterte also Goethes Briefe aus der in Frage kommenden Zeit und, da diese nichts ergaben, auch die von ihm empfangenen, im Weimarer Archiv bewahrten Briefe.*) Dort fand sich

*) Für die mir gütig gewährte Erlaubnis, in den eingegangenen Briefen nach der Beziehung des Distichons zu suchen und die gefundene Lösung zu veröffentlichen, spreche ich Herrn Geh.-Rat Suphan meinen herzlichen Dank aus.



sogleich die Lösung. Das Fascikel „Eingegangene Briefe 1804“ Bl. 305 enthält das anonyme, mit Tassocitaten gespickte Gedicht:

Goethen dem Dichter
von
dem Genius anderer Welten.
1804.

Du warst allein, der aus der engen Dichtung
Zu einer schönen Freiheit mich erhob.
In Deinen Werken blüht mein Vaterland
Das geistige, das Land der Ideale!
Der Zauberkreis, der mich gebunden hielt!
Hier horcht ich auf, hier fühlt' ich jeden Wink.
Dir unbewusst, hast Du mich froh begeistert!
O sei mein Genius, der Freude findet,
Sein hohes, unerreichbar hohes Wesen
Durch eine Sterbliche zu offenbaren.
Aus Dir spricht Wissenschaft, Geschmack, Erfahrung — —
Ja, Welt und Nachwelt seh' ich vor mir stehn.
Die Menge macht den Künstler irr' und scheu:
Nur wer Dir ähnlich ist, versteht und fühlt;
Nur der allein soll richten und belohnen!
Und wie der Mensch nur sagen kann: Hie bin ich!
Dass Freunde seiner schonend sich erfreun;
So kann ich auch nur sagen: Nimm es hin! —

Am 21. Januar 1804 meldet sich die Anonyma wieder (eingegangene Briefe 1804 Bl. 59):

Wenn Dir wurde ein Lied, betitelt: „an Goethe den Dichter“
Gieb Du mir Kunde davon, die es der Feder vertraut,
Wie und wo Dir beliebt. Germanien hat mich gebohren;
Doch den ätherischen Geist bindet dies Vaterland nicht.
Wenig ist er daheim; — oft weilet er über den Sternen —
Selten fesselt ihn hier, was doch so viele beglückt.
„An den Genius anderer Welten“ darfst Du nur schreiben.
Sicher wird mir das Blatt — und die Idee ist noch neu.

„An den Genius anderer Welten? — seltsam, phantastisch! —
Nimmer leih' ich die Hand. — Wie mich der Unmuth ergreift!“
Lass der Gaucklerinn, Phantasie, Jovens Tochter, die Laune!
Habe Du, so wie Er, immer nur Freude daran;
Und vertraue dem Glück. O, wahrlich, ein freundlicher Dämon
Ist es der Dich versucht — Dich, mein verständiger Freund!

Goethe war gutmütig genug, auf den Vorschlag einzugehen: er liess das angeführte Distichon als Antwort im Intelligenzblatt der Jenaer Litteraturzeitung drucken. Goethe mit einer Unbekannten unter dem Strich in Versen correspondierend — das ist eine ganz ungewohnte Erscheinung. Sein Distichon ist nun der Adressatin in der That zu Gesicht gekommen; sie antwortet in einer neuen Zuschrift (eingegangene Briefe 1804 Bl. 150):

d. 31. März 1804.

Magisches Licht.

Soll ich eilen? soll ich zögern?
Soll ich Dir ein Wörtlein sagen?
Soll ich länger mich verstecken?
Wirst Du die Erscheinung kennen?
Wirst Du der Erscheinung glauben?
Ja; ein Genius ist himmlisch.

Nie hat ihn Dein Aug gesehen:
Sieht er doch noch itzund Deines!
Ach ihm ist kein Ton erloschen
Deiner Sprache, die Gefühlen
Weiss den Stempel aufzudrücken.
Sieh, Dir ward von ihm — ein Lispel;

Und Du willst er soll sich zeigen!
Reich und selig, überirdisch?
Soll Vertrauen Dir erwecken?
„Der verdient geheime Weihe,
Wer durch Ahnung vorempfindet."
So nur kann der Jrd'sche fassen.

Willst Du Zeichen? willst Du Wunder?
Kannst Du ohne die nicht glauben?
Und verdient der nicht Vertrauen,
Der an Dich, vertrauend, glaubte?
Nun, so harre noch ein Kleines,
Und sey dann nicht mehr ungläubig.

Zeigen wird er sich — entschwebet
Aus den höheren Gefilden —
Bald, sich Dir vor allen Andern!
Würd' ihn Dein Gefühl dann nennen
Reich und selig, überirdisch —
Dankt' er es, o glaub' ihm! Goethen.

In seinem nächsten und zugleich letzten Gedicht (eingegangene Briefe 1804 Bl. 89) scheint der Genius anderer Welten, soweit ich ihn verstehe, sich über Goethes Schweigen zu beklagen. Oder deuten die Verse auf eine inzwischen erfolgte Begegnung?

Nur aus sich spricht der Geist, aus sich nur die innere Lüge:
Ob ich irrdisch gesinnt; solches entscheide die That.
Ewig dem Genius treu, dem anderer Welten, entsage
Von ihm verkannt, ich kühn einer nur irrdischen Gunst.
Handelt' ich blind? wohl geschahs schon eher im Rausche der Freude:
Gegen den Genius nicht; dieser kann grausam nicht seyn!

Mitteilung aus Handschriften.

I.

Damit eine Antwort an Herrn von Müller nach Wien nicht etwa aufgehalten werde, sende ich seinen Brief sogleich zurück, die beyden andern bringe ich bey meiner Hinüberkunft mit.

Die Philosophica müssen wir noch einmal recht überlegen.

Nächsten Donnerstag denke ich gewiss einzutreffen und eine Zeit lang zu bleiben. Der ich recht wohl zu leben wünsche. Weimar am 19. Nov. 1803.

Goethe

An Eichstädt gerichtet. Schreiberhand; Unterschrift eigenhändig.

II.

Die ersten Hefte des Prozesses gegen die Minister Carls X.

G

Eigenhändiger Zettel.

III.

Drei graue Folioblätter und ein grünliches Blättchen, sämtlich aus der Sammlung Posonyi stammend, enthalten verschiedene, dem Jahre 1828 angehörige Aufsätze, Skizzen und Briefentwürfe, teils von Goethes, teils von Johns Hand, und bieten einige Ergänzungen zu bereits Bekanntem. Das erste Blatt enthält

1) Das erste Mundum der beiden letzten Absätze von Goethes

Anzeige: Vorzüglichste Werke von Rauch (Kunst und Alterthum VI, 2, 417), beginnend mit den Worten „Den Beweis davon". Darin finden sich Correkturen von Goethes Hand und Abweichungen gegenüber dem Druck. Zum Zeichen der Erledigung ist der Text durchstrichen, und danach hat die Rückseite des Blattes dem Schreiber

2) zum Mundum der Anzeige von Quinet's Uebersetzung der Herderschen Ideen (K. u. A. VI, 2, 393 f.) gedient. Auch hier finden sich einige Correkturen Goethes mit Tinte und Bleistift und einige Abweichungen vom Druck. Endlich hat Goethe

3) neben diesem letzteren Mundum auf der freien linken Hälfte der gebrochenen Seite quer mit Bleistift die Skizze zu einem Brief (an K. W. v. Fritsch?) entworfen, der sich bei Strehlke nicht findet, und nach Erschöpfung des hier gebotenen Raumes hat er dann diese Skizze auf einem beiliegenden Blättchen weitergeführt. Dieses Blättchen enthält ausserdem

4) noch einige durchstrichene abgebrochene Worte.

Das zweite Folioblatt enthält

5) von Johns Hand das mit Röthel durchstrichene erste Concept der Schlusspartie des Briefes an den Grafen Kaspar Sternberg vom 5. Oktober 1828 (Bratranek S. 202) in erheblich abweichender Fassung, und zwar von den Worten „Franzosen, besonders" bis zu dem vorläufigen Schluss. Dazu hat dann Goethe in jetzt sehr verwischten Bleistiftzügen den nachgetragenen Schluss („Vorstehendes war geschrieben") skizziert. Auf die Rückseite des erledigten Blattes hat er dann

6) einen ersten Bleistiftentwurf für einen Passus der Wanderjahre entworfen (24, 214, 4—26), und da auf der Vorderseite noch ein ganz schmales Streifchen unbesetzt war, so hat er dort nach Erschöpfung der Rückseite fortfahrend den Passus 24, 214, 27 — 215, 2 skizziert. Die Skizze zu den Wanderjahren enthält gegenüber dem Druck eine Anzahl von Varianten und erhält zugleich durch den Brief an den Grafen Sternberg eine obere zeitliche Grenze.

Das dritte Blatt enthält

7) ein erstes Mundum von Johns Hand zu der Anzeige „Der Oppenheimer Dom" (K. u. A. VI, 2, 409) in einer kürzeren, im Druck erheblich erweiterten Fassung mit der Unterschrift: Weimar den 15. May 28. Die Rückseite bietet

8) Bleistift- und Röthelskizzen Goethes zu den Anzeigen „Architecture antique de la Sicile, par Hittorf et Zanth" (K. u. A. VI, 2, 407) und „Südöstliche Ecke des Jupiter-Tempels von Girgent" (K. u. A. VI, 2, 408). Auch diese Entwürfe enthalten Varianten gegenüber dem Druck, sind aber zum Teil sehr verwischt. Ich lasse nun die Ausbeute der Blätter unter Verwendung der angegebenen Ziffern folgen.

1.

K. u. A.	Mundum.
Der Beweis davon ergiebt sich uns schon lange so oft	Den Beweis davon finden wir schon lange wenn
das erstemal hintritt. Der Anblick	zum erstenmal hintritt, der (gestrichen: erste) Anblick
man glaubt etwas Verworrenes	(gestrichen: und) man glaubt etwas Verworrenes (Correktur aus: Verwirrtes)
erblicken. Wissenslust	erblicken; Wissenslust
Kunstwerkes	Bildes
aber so wie wir	und wie wir
Räthsel darzubieten, welches an Ort und Stelle durch die Reihenfolge der Bilder sich befriedigend auflösen muss.	Räthsel aufzustellen.

(Einige Goethe'sche Correkturen von kleinen Schreiberversehen sind hier und im Folgenden übergangen.)

2.

K. u. A.	Mundum.
bekannt zu machen verpflichtet sind; uns	corrigirt aus: bekannt machen. Uns
da es seine	da es (gestrichen: gleichsam) seine
jetzo	corrigirt aus: nunmehro

3.

Ew. Excell.
die geneigtest mitgetheilten Actenstücke, wovon Abschrift nehmen lasse dankbarlichst zurücksendend, darf wohl die Bitte hinzufügen, es möge gefällig seyn dahin mitzuwirken dass die der Oberaufsichtlichen Casse gegebene Hoffnung, ihre geleisteten Auslagen wiederzuerhalten, bald möglichst erfüllt werde.

Wenn ich mir das was ich dabey Ew. Excell.

schuldig geworden in seiner ganzen Umf(änglich)keit (?) vorstelle, so darf ich es nicht wagen meiner Dankbarkeit irgend einen Ausdruck zu geben, betheuern (?) aber darf ich dass [abgebrochen]

4.

Vaters und Sohnes Zusammentreffen (?) bedeutender (?) Verl. . . . . (?) sich auf dem grossen M . . . (?)

5.

Bratranek.	Johns Mundum.
Franzosen, besonders Herr Decandolle, in diesem Sinne gefördert haben. Dabei fügte sichs wunderbar, dass ich zwischen hoffnungsvollen Traubengeländen und reichbehangenen Rebhügeln lebte und unmittelbar darauf hingewiesen ward, was man neuerlichst zur Verbesserung des Weinbaues geschrieben, vorgeschlagen und versucht, deshalb denn auch die Physiologie des Weinstocks unmittelbar in der Natur zu studiren veranlasst ward. Was soll uns das aber Alles, wenn Diejenigen sich zu entfernen drohen, mit welchen wir gewissermassen ausschliesslich uns über dergleichen Gegenstände	Franzosen, besonders De Candolle in diesem Sinne gefördert und was sonst noch über Verbesserung des Weinbaues mich auf diesen für das gegenwärtige Jahr damals so hoffnungsreichen Rebhügeln interessirt. Was ist das aber alles wenn diejenigen sich entfernen oder sich zu entfernen drohen, mit welchen wir gewissermassen ausschliesslich über dergleichen Gegenstände uns
Zustande	Zustand
fortschreitend herandringe.	wachsend und fortschreitend beängstige.



Bratranek.	Goethes Skizze.
Ihro Kaiserl. Hoheit die regierende Frau Grossherzogin aus Karlsbad zurückkehrend	I. K. H. die Frau Grosherz bey Ihrer Wiederkunft aus Karlsbad
daher ich denn mit doppelter Heiterkeit meine verehrte Gönnerin willkommen heissen konnte.	nichts angenehmeres hätte mir die hohe Dame, versichern können.

6.

(Der Variantenertrag wird in der Weimarischen Ausgabe gebracht werden.)

7.

Der Oppenheimer Dom 6te Lieferung.

Die Bemühungen des Herrn Gallerie Director Müller zu Darmstadt, auch dieses bedeutende Document altdeutscher Baukunst im Andenken zu erhalten finden wir treulich fortgesetzt und besonders die Ausführung des gemalden (sic!) Fensters so weit gebracht als möglich. Hält man solches gegen das Licht so wird man beym Durchscheinen noch mehr in Verwunderung gesetzt. Mit (nach gestrichenem: Die) zwey Lieferungen soll, noch im Laufe dieses Jahres, das Werk geschlossen seyn.

Weimar den 15. May 28.

8.

K. u. A.	Goethes Skizze.
erheben uns zu ganz eigenen neuen Begriffen	erheben uns zu einem (darunter: auf einen) noch unbekannten Begriff
der Tempel zu Girgent, besonders aber hinlängliche Kenntniss von den letzten Ausgrabungen, wovon uns einige Blätter in Osterwalds Sicilien schon vorläufige Kenntniss gegeben und ein	der Tempel zu Selinunt (?) besonders der weiteren Ausgrabungen, davon (?) im Bilde uns vorläufiges mehreres (?) uns gegönnt wie weiter folgt.

K. u. A.	Goethes Skizze.
einzelner Theil in einem landschaftlichen Gemälde dargestellt die angenehmsten Eindrücke verleiht, die wir in folgendem näher aussprechen.	
Südöstliche Ecke des Jupiter-Tempels von Girgent, wie sie sich nach der Ausgrabung zeigt,	Oestliche Ecke des Jupiter-Tempels zu Girgent wie er heut (?) am Tage liegt
	Beym ersten Anblick dieses . . . Kunstwerks sich der Auch ich Ein Kunstwerk . . .

IV.

Jena d. 21ten Sept. 1813.

Schon am vorigen Sonnabend wollte ich, Ihnen mein liebes Minchen, den herzlichsten Dank sagen, für den freundlichen Beweis Ihres lieben Andenkens; als ich durch einen unerwarteten Besuch daran gehindert wurde, ich kann Sie also erst heute bitten, diesen Dank nur einigermassen so freundlich in sich aufzunehmen wie ich ihn Ihnen von ganzer Seele zolle, wie auch für die gütige Besorgung meiner Bitte. Die Schürze ist ganz wider meine Erwartung hübsch geworden, ich werde sie nun recht mit Freuden tragen, besonders da ich sie Ihnen verdanke. Es erfolgen auch hierbei die 17 g.

Wie oft mein liebes Minchen habe ich nicht in dieser Zeit der erhebenden Gerichte auch Ihrer gedacht! Wohl haben wir Ursach uns zu freuen und doch habe ich nicht den Muth mich ganz den Gefühlen hinzugeben, die so nathürlich nach so langen Druck ihr altes Recht behaupten wollen. Ich kann es mir aber doch nicht verbergen, wie unbeschreiblich wohl es mir thut, meine, zwar noch nie ganz gesunkenen Hoffnungen, aber doch zuweilen einer Unterstützung bedürftigen, auf so viel-

fältige Weise festergestellt zu fühlen. Ach mein liebes Minchen! wie viel leichter u(nd) williger erträgt man die grössten Entbehrungen, wenn man nur noch hoffen kann! Durch eine zahllose Reihe trüber Stunden hoffe auch ich mir eine glückliche Zukunft doppelt genussreich versprechen zu können. Wenn aber diese Zeit beginnen wird! — — — —

Man erwartet dass des grossen Keisers Bewegungen jetzt darauf hindeuten, sich Berlins zu bemächtigen in welcher Spannung mich dies hällt werden Sie mit mir fühlen; aber ich will stark sein um[1]) mich nicht meiner Freunde ganz unwerht fühlen zu müssen. Sie regen durch Ihre freundliche Aufforderung, den Wunsch Ihnen näher zu sein wieder recht lebhaft in mir auf; liebes Minchen, wie gern mögte ich auch Ihre liebe Schwester einmahl wieder sehen, ich habe mich leider nur so kurze Zeit ihrer Gegenwart erfreuen können, und die Hoffnung auch sie einmahl hier begrüssen zu können, habe ich nun fast ganz aufgegeben. Empfehlen Sie mich ihr doch ja aufs herzlichste. Wäre es nicht in dieser Zeit wirklich so unsicher sich von den seinigen zu trennen, ich wäre schon längst einmahl bei Ihnen gewesen. Noch kürzlich hielt mich die Nachricht, das unsere Feinde die Gegend hier von allen Seiten umgeben, davon ab eine recht gute Gelegenheit zu benutzen; Sie können denken dass ich nicht wünschen kann abwesend zu sein wenn sie einrücken sollten. Ich will mir gern auch für jetzt die Freude Ihres Wiedersehens versagen, in der Hoffnung, dass wir uns in ruhiger Zeit desto froher[2]) entgegen gehen können. Mutter und Vater empfehlen sich Ihnen u(nd) den lieben Ihrigen auf das herzlichste. Behalten Sie ferner lieb

Ihre
ergebne
Wilhelmine Herzlieb.

An
Demoiselle Wilhelmine Schorcht[3])
frei. in Weimar.

---

[1]) Hs.: und
[2]) Hs.: frohen
[3]) Enkelin Wielands ebenso wie Amalie Schorcht, die Adressatin des folgenden Briefes.

Jena den 22ten Oktober 1815.

Wie gern mein liebes Malchen, hätte ich hier noch persöhnlich von Ihnen Abschied genommen, aber es ist mir gegangen wie Ihnen in den letzten Tagen u(nd) durch den Besuch von Weimar, der uns ganz überraschte, war mir auch jeder Augenblick besetzt; doppelt unangenehm war es mir daher, dass ich Ihnen auch nicht ein mahl den gewünschten Strickhaken mit geben konnte, Sie werden mir gewiss deshalb im Grunde Ihres Herzens recht böse sein und Sie haben volles Recht dazu, mein liebes Malchen, aber trauen Sie mir nur nicht zu dass es böser Wille von mir gewesen ist, darüber würde ich mich nicht zufrieden geben. Gestern hoffte ich ihn Ihnen nun ganz gewiss mit bringen zu können, aber auch da war er noch nicht gemacht; ich eile aber nun dass er gleich in Ihre Hände kömmt, und hoffe dass er Ihnen gefällt; die beiden Stiftchen müssen durch Ihren Reif gestochen werden und dann auf der anderen Seite umgebogen dass sie nicht wieder herraus können. Ich habe dem Goldschmid dafür bezahlen müssen 10 g
für Silber 2 „
u(nd) Seide 3 „
Summa. 15 g

Vergessen Sie aber auch nicht dass ich schon ein Kopfstück von Ihnen habe. Wenn der frohe Tag da ist an dem Sie den lieben Minchen Alle Ihre Wünsche überreichen, denken Sie dann doch auch einen Augenblick an mich, und versichern Sie ihr meine innigste Theilnahme, und wenn ich ihr Schicksahl sein könnte, so sollte Sie gewiss nicht über mich zu klagen haben. Ich hätte Sie Alle gestern recht gern auf gesucht und wenn ich Sie auch nur kurze Zeit hätte sehen können aber wir kamen erst um 4 Uhr an und wollten gleich nach dem Theater wieder fort, Mutter hatte Geschäfte in der Stadt und konnte die Schoppenhauer nur im Theater sprechen, es kam mir daher gar zu unfreundlich gegen die Schoppenhauer vor wenn wir alle nur bei ihr abstiegen um

unsern Magen zu stärken, und dann sie gleich allein liessen; Ich habe mich aber recht gefreut Sie doch wenigstens zu sehen, wenn leider auch nur sehr von Weiten.

Den lieben Alexander habe ich leider noch nicht gesehen seit Sie fort sind, aber gestern begegnete mir die Amme sie war aber noch so in Betrübniss versunken dass sie mich gar nicht erkannte; sie hofft nun gar keine Freude mehr da Sie fort sind, ich habe ihr (so weise wie möglich) vorgestellt dass sie es sich aus dem Sinn schlagen müsste, um dem Kinde nicht zu schaden sie hat auch den besten Willen dazu aber wenn sie nicht immer hoffte Sie würden bald ein mahl wieder kommen, so würde es doch nichts werden Grüssen Sie Ihre liebe Mutter und Minchen so herzlich von uns wie wir alle Ihrer täglich gedenken u(nd) behalten Sie mich lieb mein liebes Malchen.

Wilhelmine Herzlieb.

V.

Da ich, wie ich von Dir weggegangen in Erfahrung gebracht, das der Herr Geheimerath von Goethe, heut Nachmittag um 2 Uhr verreiste, so bin zu ihm gegangen, um noch einmal für Dich, um die Entlassung des Arrestes zu bitten. Er wollte Anfangs nichts davon hören, doch habe ich nicht eher Nachgelassen, bis er mir Versprochen, das Dein Arrest nicht länger als 24 Stunden dauern sollte. Da nun der Geheimerath nicht mehr hier ist, so will ich noch alles Versuchen das die Wache sich heute Abend aus Deinem Hause Entfernt —

Zu Deinem Troste, und Deiner Beruhigung kann ich Dir versichern, das er jetzt nicht mehr so böse auf Dich ist, als er gestern Abend war; und ich aus seiner Unterredung mit mir schliessen konnte, das es ihm Leid thut, das gerade bei Dir zuerst der Anfang seiner strengen Form, wonach er jetzt Handeln will, in Ausübung gehen muss.

Ich glaube Dir hinlänglich zu Beweisen, dass ich

mich für Dich, wie für meinem nächsten Verwandten, Verwendet habe, und dem falschem Urtheil über mich, durch meine Handlungen wiederlege.

Heinrich Becker.

Sonnabend den 22. May 1801.

Ich habe alles angewendet, Dich noch heute Abend von der Wache zu befreyen, ich habe mich erbothen es bei dem Geheimenrath zu verantworten, es ist mir aber nicht gelungen, weil der Major nicht hier ist, und der Hauptmann von Bindhof (?), welcher das Commando hat, es nicht über sich nehmen will, bei dem Major zu verantworten. Doch hat mir der Hauptmann versprochen, dass morgen Frühe gleich nach dem Rapport die Wache abziehen soll. Die Leute haben den Befehl erhalten, sich ordentlich, und Still zu betragen. Ich wünsche Dir gute Besserung.

H. Becker.

Sonnabend d. 22. May 1801.

Adresse: „An Herrn Heide". Brief des Schauspielers Becker an den Schauspieler Haide. Vgl. Wahle, das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung, S. 195 ff.

Zur Textkritik.

1) Faust, Vers 5385 ff.

> Muss der Augenblicke Süsstes
> Sich zu Gischt und Galle wandeln!
> Hier kein Markten, hier kein Handeln,
> Wie er es beging', er büsst es.

Die Weimarische Ausgabe, gestützt auf die Cotta'sche Oktavausgabe letzter Hand, druckt „beging'", bewusst entgegen den Handschriften, in denen der Apostroph hinter „beging" fehlt. Die Handschriften sind aber doch wohl im Recht, und der Apostroph ist eine sinnstörende Verunstaltung, die dem Cotta'schen Setzer zur Last fällt. Die Furien treiben es als ihr Geschäft, menschliches Eheglück zu zerstören. Alekto stiftet Unfrieden zwischen Bräutigam und Braut und leitet das Hin- und Hertragen von giftigem Klatsch; Megära waltet über dem Ehebruch, und ist er begangen, so mischt Tisiphone dem Verräter Gift, schärft den Dolch, der ihn durchbohrt: „Singe keiner vom Vergeben!" Nun betrachten wir unseren Vers. Die Weimarer Ausgabe liest: „Wie er es beging', er büsst es"; d. h.: wie immer er auch den Ehebruch beginge, er büsst ihn. Der fürchterlich gewaltige Sinn ist vielmehr: so wirklich und unabänderlich die begangene Schuld, so unausweichlich ist die Rache.

> Hier kein Markten, hier kein Handeln,
> Wie er es beging, er büsst es.

2) Zahme Xenien (5, 126).

Und wer mit Katzen ackern will
Der spanne die Mäus' voraus,
Da geht es alles wie der Wind,
Die Katze will die Maus.
Die Katze fängt die Maus.
Die Katze folgt der Maus.
Es greift die Katz' zur Maus.
Da hascht die Katz' die Maus.
Da folgt die Katz' der Maus.

So druckt die Weimarische Ausgabe und verwandelt dadurch ein zierliches Gedichtchen in eine Albernheit. Das Gedicht besteht natürlich nur aus den ersten vier Zeilen; in den fünf folgenden hat Goethe durch Probieren die beste Form für die vierte Zeile zu finden gesucht; sie gehören also in die Lesarten. Zum überflüssigen Beweise dieser selbstverständlichen Bemerkung greife ich aus der Fülle analoger Fälle einen heraus. Zu Faust Vers 9940:

Dass Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint

hat Goethe folgende Formen durchprobiert (vgl. die Lesarten 15II, 127):

Dass hoher Schönheit holdes Glück sich nicht gesellt
Dass daurend Glück die Schönheit nicht begleiten mag
Dass nie vom Glück begleitet sey die schönste Frau
Erfreuen darf sich nie die Schönheit grossen Glücks
Die schönste Frau entbehrt gewiss des süssen Glücks
Nie war ein dauernd Glück der Schönsten zugetheilt
Ein daurend Glück entbehret stets die schönste Frau
Vor allem unglückselig ist die schönste Frau
Dass Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint
Dass dauerhaft sich Glück und Schönheit nicht vereint
Dass Glück und Schönheit lange nicht zusammengehn.

---

3) Tag- und Jahreshefte (36, 129): „Deutschlands Urgeschichte von Barth griff in unsere Studien der Zeit nicht ein; dagegen war der Pfingstmontag von Professor Arnold in Strassburg eine höchst liebenswürdige Erscheinung. Es ist ein entschieden anmuthiges Gefühl, von dem man wohl thut sich nicht klares Bewusstsein zu geben, wenn sich eine Nation in den Eigenthümlich-

keiten ihrer Glieder bespiegelt: denn ja nur im Besondern erkennt man, dass man Verwandte hat, im Allgemeinen fühlt man immer nur die Sippschaft von Adam her."

Warum sollte man sich von diesem anmuthigen Gefühle nicht klares Bewusstsein geben? Schon Goethes Begründung „denn ja nur im Besondern erkennt man, dass man Verwandte hat" fordert die Emendation „recht klares Bewusstsein", und in dem unmittelbar anschliessenden Satze erklärt Goethe zum Ueberfluss ausdrücklich, dass er alles gethan hat, um sich selbst und Anderen recht klares Bewusstsein von diesem Gefühl zu verschaffen: „Ich beschäftigte mich viel mit gedachtem Stück und sprach mein Behagen daran aufrichtig und umständlich aus."

---

4) Zu brüderlichem Andenken Wielands (36, 317): „Die ihm nach Vollendung des Erziehungsgeschäftes zugesagte Ruhe wurde ihm sogleich gegeben, und als ihm eine mehr als zugesagte Erleichterung seiner häuslichen Umstände zu Theil ward, führte er seit beinah vierzig Jahren ein, seiner Natur und seinen Wünschen völlig gemässes Leben."

Eine mehr als zugesagte Erleichterung? Die giebt es wohl unter ordentlichen Menschen nicht. Eine Handschrift ist nicht vorhanden; der Text beruht auf dem im Apparat angegebenen Manuskriptdruck. Die Stelle ist verdorben und ich schlage zur Heilung vor: eine mehr (erhoffte) als zugesagte Erleichterung.

---

5) Maximen und Reflexionen über Kunst (48, 186): „Hierüber kann eine Arbeit anmuthig aufklären, die wir vorbereiten: sämmtliche Künstler nämlich, die uns schon von so manchen Seiten bekannt sind, ausschliesslich von der ethischen zu betrachten, aus den Gegenständen und der Behandlung ihrer Werke zu entwickeln, was Zeit und Ort, Nation und Lehrmeister, was eigne un-

zerstörliche Individualität beigetragen, sich zu dem zu bilden, was sie wurden, sie bei dem zu erhalten, was sie waren."

Zeit und Ort, Nation, Lehrmeister, Individualität können nicht sich zu dem bilden, was die Künstler wurden. Der Sinn des Satzes und die Harmonie seines Baus verlangen die Aenderung von sich in sie. (Vgl. auch v. Löper, Goethes Sprüche in Prosa, Berlin 1870, S. 151.)

Zur Datierung Goethescher Briefe.

1.

Der undatierte Brief an Frau von Stein Nr. 2458 (IV, 7, 284) beginnt mit den Worten:

„Je suis dans la nécessité de copier un long discours français qui ne m'intéresse pas beaucoup“.

Das fehlende Datum bestimmt sich einigermassen durch den Vergleich mit folgender Mitteilung Düntzers (Goethe und Karl August, 2. Auflage, I, 226): „Da die Verhandlungen (über den deutschen Fürstenbund) geheim gehalten wurden, so musste sich Goethe dazu hergeben, ein langes französisches Aktenstück abzuschreiben. Noch ist seine Abschrift des Gespräches erhalten, welches sein Schwager Schlosser im Januar 1784 mit dem Prätor Gérard in Strassburg über den Fürstenbund gehalten: Karl August hatte es von Edelsheim empfangen.“

Dass Goethe ein langes, französisches, ihn nicht interessierendes Schriftstück copiert, ist an sich schon ein so seltener Fall, dass wir darauf hin unseren Brief einordnen könnten, und noch bestimmter weist das Wort discours (Gespräch) darauf hin, dass es sich um denselben Fall handelt. Discours heisst freilich auch Abhandlung; aber eine langweilige französische Abhandlung wird Goethe sonst erst recht nicht copiert haben.

2.

Der Brief 5879 (IV, 21, 157) an Silvie von Ziegesar ist kurz vor dem 13. Juni 1809 anzusetzen, wie sich aus dem Vergleich mit den Briefen 5745 und 5754 ergiebt.

Miscellen.

Ein Wort Napoleons in Goethes Dichtung.

Am 9. Juni 1814 schreibt Goethe an die Herzogin Luise von Weimar: „Ew. Durchlaucht danke zuvörderst unterthänigst für die gnädigen Mittheilungen. Die Worte Napoleons sind merkwürdig genug, er legt sich die entgegengesetztesten Eigenschaften bey. Die Liebe zum Wunderbaren gehört eigentlich dem Poeten und die Lust Schwierigkeiten zu überwinden dem Mathematiker.“ Die Herzogin hatte Goethe in einem Briefe vom 8. Juni mitgeteilt, Napoleon habe auf Elba gesagt: „J'ai toujours cherché le merveilleux; j'avais la passion de surmonter toutes les difficultés et chaque contradiction me faisait roidir contre elle. Tout cela m'a mené à l'Isle d'Elbe.“

Goethe war eben damals mit eiliger Abfassung des von Iffland gewünschten Festspiels (Des Epimenides Erwachen) beschäftigt. Diesem Ideenkreise fügte sich die Selbstschilderung Napoleons ein, und Goethe hat sie sogleich in Poesie umgesetzt. Der Dämon des Krieges spricht:

Des Höchsten bin ich mir bewusst,
Dem Wunderbarsten widm' ich mich mit Lust:
Denn wer Gefahr und Tod nicht scheut
Ist Herr der Erde, Herr der Geister;
Was auch sich gegensetzt und dräut,
Er bleibt zuletzt allein der Meister.
Kein Widerspruch! Kein Widerstreben!
Ich kenne keine Schwierigkeit . . .

Solcher zugleich schelmisch und bedeutsam eingewebten Wirklichkeitselemente lassen sich in Goethes Poesie gewiss noch viele entdecken.

Bei seiner Erklärung, dass die Lust, Schwierigkeiten zu überwinden, eigentlich dem Mathematiker gehöre, hat Goethe ein von ihm in der Geschichte der Farbenlehre (II, 4, 104) citiertes Wort eines französischen Mathematikers im Auge: C'est la coutume des Géomètres de s'élever de difficultés en difficultés, et même de s'en former sans cesse de nouvelles, pour avoir le plaisir de les surmonter.

Dass auch die Gestalt des Prometheus in Pandora an Napoleon angelehnt ist, haben wir oben (I 269) gesehen.

Zu Epimenides.

In den Bemerkungen, mit denen Goethe am 15. Juni 1814 die Sendung der Epimenidesdichtung an Iffland begleitet, findet sich eine kurze Darstellung der antiken Ueberlieferung: Epimenides, einer Nymphe Sohn u. s. w. (16,508). Diese Darstellung, welche nach Goethes Wunsch in einer Berliner Zeitung erscheinen und das Publikum zum Verständnis der Dichtung vorbereiten sollte, stammt aus Benjamin Hederichs mythologischem Lexikon, Leipzig 1770, das Goethe bekanntlich besass und als Handbuch benutzte. Goethes Text ist durch einige Auslassungen und kleine stilistische Verbesserungen aus Hederichs Epimenidesartikel (S. 1011—1012) entstanden. Dieser Artikel geht nun unmittelbar dem über Epimetheus voran. Goethe wird also bei Gelegenheit seiner Studien zur Pandora auf die Sage von Epimenides aufmerksam geworden sein.

Das Urbild des Satyros.

„Einen zarten und weichen dieser Zunftgenossen habe ich im Pater Brey, einen andern, tüchtigern und derbern, in einem künftig mitzutheilenden Fastnachts-

spiele, das den Titel führt: Satyros oder der vergötterte Waldteufel, wo nicht mit Billigkeit, doch wenigstens mit gutem Humor dargestellt."

In seiner Satyrosdeutung, die ich für zwingend halte, ist Scherer auf die beiden Adjektiva nicht näher eingegangen, mit denen Goethe das Urbild des Satyros bezeichnet. Ich möchte hier mit einigen Belegstellen den Kreis von Personen umgrenzen, die in Goethes Sprachgebrauch als „derb und tüchtig" erscheinen.

Zur Farbenlehre (II, 4, 96): „Ohne hier weiter einzugreifen, bemerken wir nur, dass bei den Engländern vorzüglich bedeutend und schätzenswerth ist die Ausbildung so vieler derber tüchtiger Individuen, eines jeden nach seiner Weise."

Goethe an Karl August, 14. November 1812: „Döbereiner geht in seiner Sache derb und tüchtig fort und gewinnt täglich eine grössere Gewandtheit in seinem Metier."

Shakespear und kein Ende (Kürschner 30, 776): „Anstatt unsere Romantik, die nicht zu schelten noch zu verwerfen sein mag, üben die Gebühr ausschliesslich zu erheben und ihr einseitig nachzuhängen, wodurch ihre starke, derbe, tüchtige Seite verkannt und verderbt wird, sollten wir suchen, jenen grossen, unvereinbar scheinenden Gegensatz um so mehr in uns zu vereinigen" u. s. w.

Voss und Stollberg (36, 285): „Zwei gräfliche Gebrüder, die sich bei'm Studenten-Kaffee schon durch besseres Geschirr und Backwerk hervorthun, deren Ahnenreihe sich auf mancherlei Weise im Hintergrunde hin und her bewegt, wie kann mit solchen ein tüchtiger, derber, isolierter Autochthon in wahre dauernde Verbindung treten?"

Faust, Vers 5815 ff.:

> Geputztes Volk du, Flitterschau!
> Sie kommen roh, sie kommen rauh,
> In hohem Sprung, in raschem Lauf,
> Sie treten derb und tüchtig auf.

„Derb und tüchtig“ heisst auch Zelter, wenn wir die folgenden beiden Briefstellen verbinden:

An Zelter, 8. Juni 1816: „Wenn ich Dir derber, geprüfter Erdensohn, vermelde dass meine liebe, kleine Frau uns in diesen Tagen verlassen; so weisst Du was es heissen will.“ An Karl August, 10. August 1805: „Indem ich dieses schreibe tritt Zelter von Berlin zu mir herein. Meine Freude diesen köstlichen Mann zu sehen und einige Tage zu besitzen ist sehr gross. Wenn die Tüchtigkeit sich aus der Welt verlöhre; so könnte man sie durch ihn wieder herstellen.“

Voss, Döbereiner, Zelter — das ist eine Gruppe, in die Herder wohl eintreten kann. Nun aber eine auf den ersten Blick starke Gegeninstanz. Biographische Einzelheiten (36, 254): „Herder war von Natur weich und zart, sein Streben mächtig und gross.“ „Zart und weich“ wird ja in jener Stelle von Dichtung und Wahrheit das Urbild des Pater Brey gerade im Gegensatze zum Satyrosurbild genannt! Aber die Bezeichnung Herders als „weich und zart“ weist, näher besehen, nur auf den wenig augenfälligen, in der Erscheinung und Bethätigung sehr verdeckten Grund seines Wesens, und dem „derb und tüchtig“ des gesuchten Urbildes zum Satyros entspricht in der Herdercharakteristik die Kennzeichnung „mächtig und gross.“

Scherers positive Beweisführung lässt sich auch noch durch die excludierende Erwägung ergänzen, dass Goethe, der die ganze Kraft seiner Genialität daran setzt, den Satyros als ein widerwärtiges Genie zu kennzeichnen, bis 1773 und überhaupt bis zur Bekanntschaft mit Schiller nur einen genialen Menschen persönlich kennen gelernt hat: Herder.

Das Vorspiel zu Eröffnung des Weimarschen Theaters am 19. September 1807.

Am 13. Oktober 1807 schreibt Knebel an seine Schwester: „Diesen Morgen habe ich die Antrittsrede

von Jacobi in München gelesen, die mir Goethe geschickt hat .... Es ist viel Schönes darin, und man merkt auch, dass einiges davon Goethen Anlass zu manchen Stellen seines schönen „Vorspiels“ gegeben hat.“ (Knebels Briefwechsel mit Henriette S. 306).

Die Rede Jacobis ist betitelt: Ueber gelehrte Gesellschaften, ihren Geist und Zweck (München 1807), das Vorspiel ist das oben genannte. Zeitlich fällt Goethes Beschäftigung mit Jacobis Schrift und die Dichtung des Vorspiels vollkommen zusammen. Tagebuch vom 16. September 1807: „An Herrn Hofrath Eichstädt mit der Jacobischen Rede .... Ferner an Geheimerath Jacobi nach München, Dank für seine Rede.“ Mit der Dichtung am Vorspiel war Goethe, wie das Tagebuch ausweist, vom 14. bis zum 19. September täglich beschäftigt. Eine Vergleichung der beiden scheinbar einander so fern stehenden Produkte zeigt nun, dass Knebel richtig gesehen hat.

Jacobi S. 36. „Niemand sollte fürder mehr Gewalt besitzen, als er Recht hätte; aber so gross eines jeden Recht wäre, sollte auch seine Gewalt sein.“

Goethe: Wer das Rechte **kann**, der soll es wollen;
Wer das Rechte **will**, der sollt' es können.

Jacobi spricht hier übrigens nur die Gedanken Grösserer nach. Zeller, Geschichte der deutschen Philosophie, München 1875, S. 53: „Denn zunächst zwar stimmt er (Spinoza) mit Hobbes darin überein, dass das natürliche Recht des Menschen soweit reiche als seine Macht ... auch das Recht der Obrigkeit ist ebenso begrenzt wie ihre Macht.“

Jacobi S. 36: „Jeder mit der Weltgeschichte nur einigermassen bekannte weiss, dass aus den Städten, aus dem freien Bürgerstande alle gute Ordnung und alle gute Sitte: redlicher Fleiss, gerechte Verfassungen, weise zur Menschlichkeit bildende Anstalten, Künste und Wissenschaften, alle friedlichen Tugenden mit Tapferkeit verbunden, hervorgegangen sind.“

Bei Goethe sehen wir, wie der „heilig ruhende alte

Wald" unter dem Beile des Menschen fällt und auf dem gelichteten Platze die Stadt entsteht. Wir sehen dann den Weber am Stuhle sitzen, sehen sein Gewandstück in die Hände der Menschen übergehen. Weiter heisst es:

> Diese Stadt, die ich so lange
> Mütterlich begünstigte,
> Weil sie meine holden Gaben,
> Würdig schätzend, thätig wirkend,
> Dankbarlich erwiderte;
> Weil sich holder Friedenskünste
> Alte, Junge, Hohe, Niedre
> Männlich befleissigten . . . .
>
> Denn du hast mit wenig Worten
> Ausgesprochen, was die Städte
> Bauet, was die Staaten gründet:
> Bürgersinn, wozu Natur uns
> Eingepflanzt so Lust als Kräfte.

Jacobi spricht S. 40—41 von der erfreulichen Wechselwirkung edler Fürsten und der Friedenskünste. „Darum schmiege sich die Stärke der Weisheit an, die Weisheit der Stärke". Bei Goethe:

> Majestät: Sei mir gesegnet, Holdeste des Erdenstamms!
> Friede: Empfange gnädig deine treue Dienerin!
> Majestät: Du wirst als Herrin immer neben mir bestehn.
> Friede: So nimm die treue Schwester an die starke Brust!
> Majestät: Gerechtigkeit und Friede küssen sich, o Glück!

Die angeführten Beispiele genügen, um die Beobachtung des klugen Viellesers Knebel zu bestätigen. Die beiden Verse:

> Sieh! ein Waldgebüsch bewegt sich
> Nach der Stadt hin

enthalten eine Reminiscenz an Macbeth, oder wenigstens hat Goethe diesem Anklang, der ihm gewiss bewusst geworden ist, nicht aus dem Wege gehen wollen.

Die Paralipomena zur natürlichen Tochter.

Die Weimarer Ausgabe nimmt an, dass Goethe die natürliche Tochter nacheinander in 1, 3, 1, 2 Dramen habe behandeln wollen. Die Folge der Pläne ergiebt

vielmehr die Ziffern 2, 3, 1, wobei noch ein ursprünglicher Plan vorangegangen sein wird, das Ganze in einem Drama zu behandeln, wovon aber weder Niederschriften noch Zeugnisse übrig geblieben sind. Zu ihrer Auffassung gelangt die Weimarer Ausgabe, indem sie annimmt, dass ihr Scenarium (H_2) bis zum Abschlusse des Gesamtplans führt. Das ist aber gewiss nicht der Fall. Betrachten wir einmal den fünften Aufzug des Scenariums:

1. Handwerker, Sachwalter. 2. Handwerker, Parlamentsrath. 3. Parlamentsrath. Stefanie. 4. Stefanie. Handwerker. Sachwalter. 5. Vorige ohne Stefanie. 6. Vorige. Soldat. 7. Soldat. Parlamentsrath. Handwerker.

Danach würden also im letzten Aufzuge des Gesamtdramas von den vier Hauptpersonen: Stefanie, Parlamentsrat, Herzog, König die zwei letzten überhaupt nicht erscheinen; die Heldin würde in den drei letzten Scenen nicht mehr zum Vorschein kommen, und ihr endgiltiger Abgang würde in einer Scene stattfinden, in der sie nur mit zwei Nebenfiguren (Handwerker, Sachwalter) zu thun hätte. Solche Verstösse gegen die Gesetze des dramatischen Aufbaus dürfen wir bei Goethe nicht annehmen. In allen seinen Dramen ist der Held am Schlusse auf der Bühne anwesend. Auch lässt sich in das Scenarium die Wiederauffindung des Sonetts (Tag- und Jahreshefte 1803. Werke 35, 149) nicht einfügen, denn die Beziehungen des Sonetts sind nur dem Könige, dem Herzoge und der Hofmeisterin verständlich, aber gerade diese drei Personen erscheinen im Scenar des fünften Aufzugs überhaupt nicht. Das Scenar bietet also das zweite Stück der Trilogie. Die Weimarer Ausgabe gründet ihre abweichende Annahme auf Goethes Angabe in den Tag- und Jahresheften: „Der zweite Theil sollte auf dem Landgute Eugeniens vorgehen, der dritte in der Hauptstadt.“ Aber schon Düntzer hat hier die unabweisliche Annahme gemacht, dass Goethes Angabe nicht ganz genau ist. Der zweite Teil sollte viel-

mehr teils auf dem Landsitze, teils in der Hauptstadt, der dritte in der Hauptstadt spielen. Goethes Angabe ist selbst vom Standpunkte der Weimarer Ausgabe nicht haltbar, denn der dritte Aufzug des Entwurfs spielt ja teils im Zimmer des Herzogs, teils auf dem Landgute.

Ueber den Inhalt des dritten Stückes, für das gar keine Paralipomena vorliegen, hat Düntzer (Erläuterungen, Bd. 11) einige Vermutungen aufgestellt, wonach Eugenie den König und den Herzog mit Erfolg versöhnen und alles friedlich enden sollte. Er berücksichtigt dabei nicht, dass die natürliche Tochter von Goethe als Trauerspiel bezeichnet ist, und dass das wiedergefundene Sonett „freilich kein Heil, aber doch einen schönen Augenblick würde hervorgebracht haben“. Eugenie sollte im dritten Teil zu Grunde gehen.

Das „Schema der Fortsetzung“ (H_1) ist bisher für das Verständnis des Plans nicht genügend ausgenutzt worden, weil unbemerkt blieb, dass in ihm die einzelnen aufeinanderfolgenden Scenen nach ihrem Gedankengehalte in Formeln dargestellt werden. Es schematisiert nicht nur die Fortsetzung, sondern auch das ausgeführte erste Stück; es liegt ihm also der ältere Plan zu Grunde. Im Folgenden werden die Formeln des Schemas mit den Scenen zusammengestellt, denen sie entsprechen.

Absoluter Despotismus ohne eigentlich Oberhaupt. In der Ramification von oben. Furcht für nichts.

Erster Aufzug des ausgeführten Dramas. Der Herzog stellt sich mit seinen politischen Plänen neben und gegen den König. Wir haben also absoluten Despotismus ohne eigentliches Oberhaupt. „Für“ = „vor“ nach unserem Sprachgebrauch.

Intrigue und Gewalt. Sucht nach Genuss.

Zweiter Aufzug, erste Scene Der Sekretär bestimmt die Hofmeisterin, Eugenie zu entführen. Er handelt auf Anstiften von Eu-

geniens Bruder, den die Sucht nach Genuss treibt.

Alles
Bedürfte man! Unendlicher Verschwendung
Sind ungemess'ne Güter wünschenswerth.

Verlieren nach unten.

Zweiter Aufzug, Scene 2—5. Eugenie wähnt sich auf dem Gipfel von irdischer Macht und Glück; sie steht unmittelbar vor schwerem Fall nach unten. Dieses „Verlieren nach unten" ist das Thema, mit dem die Hofmeisterin Eugeniens überströmende Glücksillusionen begleitet. Sie spricht damit nur aus, was der Leser weiss und empfindet.

(Der dritte Akt, die Wirkung der fingirten Todesnachricht auf den Herzog enthaltend, ist in unserem Schema nicht dargestellt.)

Untergeordneter Despotismus. Furcht nach oben. Ganglien der Statthalterschaften. Familienwesen. Sucht nach Besitz.

Vierter und fünfter Aufzug. Den untergeordneten Despotismus vertreten der Gouverneur, der Gerichtsrath und die Aebtissin. Sie werden durch die „Furcht nach oben" abgehalten, Eugenie Beistand zu leisten. Jeder der drei wird nun in einer Formel charakterisirt. Der Gouverneur vertritt die „Ganglien der Statthalterschaften", d. h.: der Eugenie in die Verbannung treibende Befehl des Gehirns im Staatsorganismus, des Königs, wird von den Ganglien der Statthalterschaften zur Ausführung gebracht. Das „Familienwesen" findet seinen

Ausdruck durch den Gerichtsrath, der die Ehe und ihren heiligen Segen preist; die „Sucht nach Besitz" durch die Aebtissin, die bereit ist, Eugenie aufzunehmen, wenn ihr Vermögen ausreicht, das Recht der Aufnahme ins Kloster zu erwerben.

Realismus des Besitzes. Grund und Boden.

Das Schema tritt nun in die nur im Entwurf vorliegenden Scenen des zweiten Dramas ein und kann zu deren Ergänzung dienen. Den Realismus des Besitzes malt der zweite Aufzug (der erste ist im Schema übergangen), Scene 1 bis 2, in der „angenehmen ländlichen Wohnung" des Gerichtsraths. „Freude an der hergestellten Umgebung ... Schilderung ihrer Verbesserungen" sagt der ausführlichere Entwurf in H_3.

Druck daher. Dunkler aufdämmernder Zustand. Gährung von unten.

Es sollte also ausführlicher, als der Entwurf erkennen lässt, geschildert werden, wie aus der Festlegung des Besitzes von Grund und Boden in wenigen Händen ein Druck auf die besitzlose Masse entsteht, in der dann der dunkle Zustand aufdämmert und die Gährung sich entwickelt, die zur Revolution führen.

Pfiff des Advokaten.

Zweiter Aufzug, dritte Scene. Entwurf H_3: Sachwalter. Egoistisches Ansichreissen der Vortheile bisheriger Besitzer.

Strebende Soldaten.

Entwurf H_3: Soldat. Streben nach der Einheit und einem oberen Verbindungspunkt.

Ausübung der Roheit ins Ganze.

Conflikt.

Aufgelöste Bande. Der letzten Form. Die Masse wird absolut. Vertreibt die Schwankenden. Erdrückt die Widerstrebenden. Erniedrigt das Hohe. Erhöhet das Niedrige. Um es wieder zu erniedrigen.

Entwurf H_3: Handwerker. Gewaltsames Nivelliren. Zerstörung der einen Parthei.

Entwurf H_3: Streit und Auflösung der Versammlung.

Die Formeln des Schemas entsprechen dem dritten Aufzug des Scenars H_2, für den wir keinen Entwurf besitzen, und wir haben deshalb das Schema zur Deutung des Scenars auszunutzen. Die Masse erscheint in der vierten Scene (Die Vorigen, Herzog, Volk) und in der fünften Scene (Die Vorigen, Stefanie). Wir haben also auf dem „Platz in der Hauptstadt“ die unmittelbare Darstellung einer wild leidenschaftlichenRevolutionsscene. „Erniedrigt das Hohe“ geht auf den König; „Erhöhet das Niedrige. Um es wieder zu erniedrigen“ auf den Weltgeistlichen, die Hofmeisterin und den Sekretär, die also in dieser Scene als Führer der Bewegung erscheinen, während wir sie im nächsten Aufzuge sämtlich im Gefängnis — also „wieder erniedrigt“ — finden. Auch der Herzog ist nach seinen Gesinnungen hier als Leiter der Volksbewegung zu denken, um so mehr, als Goethe offenbar den Herzog Philipp Égalité als historisches Vorbild im Sinne hat. Eugenie erscheint am Schluss im Moment höchster Erregung aller Leidenschaften. Ueber die Art ihres Eingreifens eine Vermuthung auszusprechen ist bedenklich. Da sie

(und ausser ihr nur noch der Mönch) in dieser von selbstsüchtigen Leidenschaften bewegten Umgebung reinen Herzens ist, so kann ihr Eingreifen nach Goethes bekannten Gesinnungen keinesfalls auf weitere Aufhetzung der Volksleidenschaft und Schwächung der königlichen Gewalt gerichtet sein.

Die Nummern I bis V vor den einzelnen Abteilungen des Schemas bedeuten also die Akte des alten Plans. Dass der vierte Akt des alten Planes dem dritten Aufzug des zweiten Stücks entspricht, wissen wir schon aus H_2. Unser Schema bestätigt es und zeigt uns gleichzeitig, wie die intendierten fünf Aufzüge des alten Plans sich auf das ausgearbeitete erste und das intendierte zweite Stück der Trilogie verteilen.

Aelterer	Plan	Akt	I =	Trilogie,	erstes	Stück	Akt	I—II.
„	„	„	II =	„	„	„	„	III—V.
„	„	„	III =	„	zweites	„	„	I—II.
„	„	„	IV =	„	„	„	„	III.
„	„	„	V =	„	„	„	„	IV.—V.

Unser Schema übergeht den dritten Akt des ersten und den ersten Akt des zweiten Stückes. Es ist aber daraus nicht ohne weiteres zu schliessen, dass diese Teile in dem älteren Plan noch nicht enthalten gewesen wären; sie können auch übergangen sein als ungeeignet zur Ausprägung in den eigentümlichen Formeln unseres Schemas, die nur den Gedankenhalt der einzelnen Scenen und die treibenden Motive wiedergeben, von der besonderen Gestaltung der Handlung aber bewusst absehen. Das Schema gleicht in seiner Eigenart völlig dem ersten Faustparalipomenon (vgl. oben I 153). Wie dort die äussere und innere Welt, so geben hier die oberen und unteren Schichten der Gesellschaft das Fachwerk ab, in das die Formeln hineingeordnet werden. Faust-Paralipomenon 1: „Lebens Genuss der Person von aussen

gesehen . . . 1. Theil. Thaten Genuss nach aussen . . . Zweiter Theil. Schöpfungs-Genuss von innen Epilog.“ Schema zur natürlichen Tochter: „In der Ramification von oben . . . Verlieren nach unten . . . Furcht nach oben.“

Das Faust-Paralipomenon 1 habe ich wegen der Wahl des Chaos als Schauplatz des Epilogs 1799 angesetzt, weil diese Wahl unter der Einwirkung von Miltons verlorenem Paradies erfolgte, das Goethe 1799 kennen lernte. Unser Schema stammt aus demselben Jahre oder wenig später (Tagebuch, Lesarten zum December 1799). Zu Ende der neunziger Jahre tritt bei Goethe mit besonderer Stärke die Neigung hervor, sich von den Dingen rein verstandesmässig Rechenschaft zu geben und die Resultate in ein Fachwerk schematisch einzuordnen. Auf der Schweizerreise 1797 beobachtet er nach bestimmten Grundsätzen. „Das Theater habe ich einigemal besucht und zu dessen Beurtheilung mir einen methodischen Entwurf gemacht.“ (An Schiller, 9. August 1797). In demselben Briefe giebt er eine völlig methodische, alles, was sich an körperlichen und geistigen Eigenschaften beobachten lässt, umfassende Schilderung eines ihm ganz gleichgiltigen Menschen — offenbar als Uebungsstück in bewusster Beobachtung. Ferner an Schiller, 22. August 1797: „Ich habe mir daher Acten gemacht, worinn ich alle Arten von öffentlichen Papieren die mir eben jetzt begegnen, Zeitungen, Wochenblätter, Predigtauszüge, Verordnungen, Comödienzettel, Preiscurrante einheften lasse und sodann auch sowohl das, was ich sehe und bemerke, als auch mein augenblickliches Urtheil einhefte.“ Den 24. August: „Ich habe gegen zweyhundert französische satyrische Kupfer vor mir, ich habe sie gleich schematisirt.“ Und nun folgt das Schema mit Unterabtheilungen ersten und zweiten Grades.

Auf der Reise wendet sich diese Neigung, methodisch zu beobachten und zu schematisieren, auf die Erscheinungen der äusseren Welt, in unserem Schema und dem

verwandten Faustparalipomenon sehen wir sie auf die eigene Dichtung gerichtet. In so auffallender Stärke findet sich diese Richtung nur um die Wende des Jahrhunderts. —

Zu dem Abdruck von H_8 in der Weimarer Ausgabe ist noch zu bemerken, dass Goethe die sonst überall durchgeführten Korrekturen, die sich aus der neuen Verteilung der für das erste Drama nicht verbrauchten Partien ergeben, beim fünften Akt versehentlich unterlassen hat. Der Leser hat also 10, 449—450 für V überall IV zu setzen.

Goethes Bearbeitung von: Le trame deluse.

Die Weimarer Ausgabe bringt 12,253 Goethes in Weimar 1794 gedruckte Bearbeitung des Libretto zu Cimarosas Oper: Le trame deluse. Der Zufall hat mir den Text in die Hand gespielt, der Goethe bei seiner Bearbeitung vorgelegen haben muss. Es ist ein in Dresden 1788 erschienener italienisch-deutscher Doppeltext. Bei seiner völlig selbständigen, häufig ganz freien Bearbeitung ist Goethe, da ihm der deutsche Text des anonymen Vorübersetzers nun einmal während des Uebersetzens fortwährend vor Augen stand, hier und da diesem gefolgt. Ich gebe eine Anzahl von Stellen, in denen Goethes Uebersetzung mit der seines Vorgängers in einer den Zufall ausschliessenden Weise übereinstimmt. Die Ziffern nach der Verszählung der Weimarer Ausgabe.

Original:	Der Dresdener Uebersetzer und Goethe:
30. Allegro, amico caro!	Fein lustig, Freund! fein lustig!
37—38. Vestitemi sù presto,	Frisch! helft mir in die Kleider,
Pulitemi ben bene.	Und putzet mich auf's beste.
69—70. Modestina, si Signore.	Die Bescheidne? Gut mein Liebchen!

	Original:	Der Dresdener Uebersetzer und Goethe:
	Semplicetta, e di buon cuore.	Voller Einfalt werd' ich scheinen.
86.	Vado via, tu vieni appresso.	Nun, ich gehe! Du magst folgen.
88.	Lo vogliamo pettinar.	Soll er ausgebeutelt sein.
276.	Via coraggio, cala dunque.	Heda, lustig! gib's herunter.
538.	O fatto, vi o servito.	Ihr Wille ist geschehn!
574—75.	E tagliata o no la fune?	Ist der Strick nun durchgeschnitten?
	Per adesso ancora nò.	Nein! er will noch nicht entzwei.
642.	Cose grandi in verità.	Eine grosse Neuigkeit.
700—703.	Intorno gli sbirri Mi sento di già. Signore, pietade. Pietade no sento.	Schon ist mir's, als stünden Die Häscher umher. Verzeihung! Erbarmen! Ihr bittet vergebens.
706.	Signore garbato.	Mein Theurer! mein Bester!
714.	Vieni pur, onesta donna.	Komm, du gutes braves Mädchen!
720—21.	Cos' è mai cotesta tromba!	Still, ich hör' ein Posthorn blasen,
	E mi par che più s'accosta.	Und der Schall kömmt immer näher.

An anderen Stellen hat Goethe an der ihm vorliegenden Uebersetzung nur geringfügige Aenderungen vorgenommen, z. B.:

89—90.	Ah mio caro ladroncello!	Lieber (Goethe: Ach, du lieber) süsser Taschenspieler!
	Mia vezzosa agguantatrice!	Schönste (Goethe: Du Schönste) aller Räuberinnen!
269—70.	O sentito marmorare,	Ist (Goethe: War) mir's doch, als hört' ich reden!
	Certo è dessa, uh, uh, uh.	Sicher ist sie's! Hm! Hm! Hm!

Original:	Der Dresdener Uebersetzer und Goethe:
387—88. La mia testa dalle stelle Negli abissi già piombò	Schon erhoben zu den Sternen Stürz' (Goethe: Sink') ich in den Grund hinab.
556. Un lamento cupo e tardo.	So ein düstres dumpfes Winseln. Goethe: So ein dumpfes düstres Winseln.
664. Sei spilloni e quattro piogge.	Schöne Ringe, schöne Schnallen. Goethe: Schöne Schnallen, schöne Ringe.

Goethes trotz dieser Uebereinstimmungen in der Hauptsache völlig selbständige Bearbeitung enthält zwei Scenen, die sich im Dresdener Text gar nicht finden: Vers 394—436 und 752—823. Die Verse 485—511 sind ebenfalls frei gedichtet und schliessen sich nur in der ersten Zeile an den Dresdener Text an.

Die Weimarer Ausgabe verbessert einen vermeintlichen Druckfehler des von ihr wiedergegebenen Weimarer Textes.

Original:	Dresdener und Weimarer Text:
675. Dite un pò, dove si và?	Sagt mir doch, wo geht es zu?

„Wo geht es zu?", d. h.: Wohin geht ihr? Die Aenderung der Weimarer Ausgabe: „Wie geht es zu?" ist also rückgängig zu machen.

Zum Titel: Dichtung und Wahrheit.

In Antiquariatskatalogen findet man zuweilen ein „unterhaltendes Wochenblatt für den Bürger und Landmann" angezeigt, das von 1788--1812 (vielleicht auch schon früher und noch später) zuerst in Weissenfels, dann in Jena herauskam und also Goethe ebenso wie Riemer, der den Titel zuerst in der Form „Wahrheit

und Dichtung“ vorschlug, mindestens dem Namen nach bekannt war. Dieses Wochenblatt hiess „Wahrheit und Dichtung.“

Zur Reise der Söhne Megaprazons.

Düntzer hat eine sorgfältige, auf Rabelais gestützte Deutung und Reconstruktion vom Megaprazon gegeben. (Erläuterungen Bd. 58). Hier folgen einige Nachträge dazu.

In Papimanien sieht Düntzer ein unbestimmtes Phantasieland, in dem der Papst verehrt wird.

Betrachten wir einmal, was von diesem Lande mitgeteilt wird. Es wachsen dort nach Pantagruel's Angabe Feigen, Pfirsichen, Trauben, Pomeranzen, ferner Blumenkohl, Brocoli, Artischocken und Carden. Schon diese Angaben weisen auf Italien hin, entscheidend aber ist, was weiter folgt: „ihr müsst wissen, dass durch die Gnade des göttlichen Statthalters auf Erden nicht allein alle gute Frucht von Stunde zu Stunde reift, sondern dass auch Unkraut und Disteln eine zarte und säftige Speise werden.“ Dazu erinnern wir uns, was Goethe in der italienischen Reise unter dem 30. April 1787 erzählt: „Indessen wir nun diese landwirthlichen Kriegsplane gegen die Disteln ernstlich durchdachten, mussten wir, zu unserer Beschämung, bemerken, dass sie doch nicht ganz unnütz seien . . . Mit Verwundrung sahen wir diese beiden ernsthaften Männer, mit scharfen Taschenmessern, vor einer solchen Distelgruppe stehen und die obersten Theile dieser emporstrebenden Gewächse niederhauen; sie fassten alsdann diesen stachlichen Gewinn mit spitzen Fingern, schälten den Stengel und verzehrten das Innere desselben mit Wohlgefallen . . . Der Vetturin bereitete uns dergleichen Stengelmark und versicherte es sei eine gesunde kühlende Speise.“ Dasselbe als mündliche Erzählung Goethes: Goethe-Jahrbuch 15, 95.

So war das Land nach Pantagruels Bericht, und wie finden die Reisenden es jetzt? „ein langes flaches Land mit wenigen Hügeln und scheint mir gar nicht

bewohnt; ich sehe weder Wälder auf den Höhen noch Bäume in den Gründen; keine Dörfer, keine Gärten, keine Saaten, keine Heerden an den Hügeln, die doch der Sonne so schön entgegenliegen.“ Diese Schilderung lässt sich in einem Wort zusammenfassen: die Campagna. Papimanien ist also der Kirchenstaat. Was sich jetzt in Italien nebeneinander findet, nimmt Goethe als in Latium aufeinander folgend an und sieht in diesem Wandel eine Wirkung des päpstlichen Regiments — nicht ganz mit Unrecht, denn in der Römerzeit lagen in der jetzigen Campagna blühende Städte wie Gabii, Fidenae, Veji, und noch im frühen Mittelalter gediehen hier viele kleine Ortschaften.

Diesem Papimanien wird nun die Insel zur Linken entgegengesetzt, auf der die Papefiguen, die Papstverächter wohnen. Pantagruels Ueberlieferung meldet von ihr, dass es dort nur Kohlrüben, Kohlrabis und hässliche Weiber giebt, aber die Reisenden machen hier die umgekehrte Enttäuschung durch wie bei den Papimanen. „Sie scheint ein kleiner Himmel, ein Elysium, ein Wohnsitz der zierlichsten häuslichsten Götter. Alles ist grün, alles gebaut, jedes Eckchen und Winkelchen genutzt. Ihr solltet die Quellen sehen, die aus den Felsen sprudeln, Mühlen treiben, Wiesen wässern, Teiche bilden. Büsche auf den Felsen, Wälder auf den Bergrücken, Häuser in den Gründen, Gärten, Weinberge, Aecker und Ländereien in der Breite wie ich nur sehen und sehen mag.“ Eine liebevolle Schilderung des norddeutschen Landes; wir dürfen geradezu sagen: Thüringen, Sachsen-Weimar. Goethe hat hier die Kulturkraft des Protestantismus dargestellt.

In diesem Zusammenhange bedarf es dann keines weiteren Beweises, dass mit der Insel der Monarchomanen, „einer der schönsten, merkwürdigsten und berühmtesten Inseln unseres Archipelagus“, die durch eine vulkanische Eruption sich in drei Teile zerspaltet, Frankreich gemeint ist. Der erste Teil ist die Residenz, „ein Wunder der Welt . . . alle Künste hatten sich vereinigt, dieses Gebäude zu verherrlichen“ (Gebäude

bedeutet hier einen Complex von Bauwerken) „sahet ihr seine Gebäude, so glaubtet ihr alle Tempel der Götter wären hier symmetrisch zusammengestellt, um alle Völker zu einer Wallfahrt hierher einzuladen . . . man konnte es eine Stadt, ja man konnte es ein Reich nennen.“ Also Paris. Der zweite Teil ist die steile Küste: „auch hier war die Kunst der Natur mit unendlichen Bemühungen zu Hülfe gekommen, auch hier hatte man Felsen gebauet um Felsen zu verbinden, die ganze Höhe war terrassenweis eingeschnitten, man hatte fruchtbar Erdreich auf Maulthieren hingeschafft . . . Hier wohnten die Vornehmen des Reichs und bauten Paläste ... Der dritte Teil und der grösste war meistenteils Ebene und fruchtbarer Boden; diesen bearbeitete das Landvolk mit vieler Sorgfalt.“

Der zweite und dritte Teil sind also Versailles und das übrige Frankreich. Die Schilderung von Versailles — bekanntlich einer unerhört kostspieligen Kunstschöpfung Ludwigs XIV, wozu die fruchtbare Erde erst herbeigeschafft und das Wasser herangeleitet werden musste — stimmt nur in der Bezeichnung als Steilküste nicht. Aber das Inselhafte der dargestellten Länder gehört zur poetischen Fiction und eignet sich für einen phantastischen Reiseroman. So wird auch die Campagna als Insel dargestellt. Die Küste wird als steil bezeichnet, damit sie sich von dem dritten Teil, der Ebene, besser abhebt. Ganz ähnlich, wie hier Goethe, schildert Wieland Versailles in dem Lustgarten des Schach Gebal im goldenen Spiegel: „Berge wurden versetzt, Flüsse abgeleitet und unzählige Hände von nützlichen Arbeiten weggenommen, um einen Plan auszuführen, wobei die Natur nicht zu Rate gezogen worden war.“

Die Söhne Megaprazons bereisen also die grossen Kulturländer, sie machen „die herkömmliche Kreisfahrt durch das gesittete Europa“, wie Goethe in den Wanderjahren (24, 197) sagt, und der Roman hat noch stärkere politische Tendenz, als bisher angenommen wurde.

In seiner Rekonstruktion des Plans vermutet Düntzer, dass an der Stelle: „Finden die Residenz. Isole Borr. Tafel des Lebens“ die Worte „Tafel des Lebens“ von dem Herausgeber des Nachlasses falsch gelesen seien. Diese Vermutung hat sich bestätigt. Die Weimarer Ausgabe hat dafür: „Tafel des Cebes“. Der dem Sokratiker Cebes fälschlich zugeschriebene Dialog Pinax beginnt mit der Beschreibung eines allegorischen Gemäldes, dessen Ausdeutung den Inhalt der Schrift ausmacht. Die hierhergehörige Stelle lautet übersetzt: „Auf der Tafel war ein fremdartiges Gemälde mit eigentümlichen Darstellungen, von denen wir nicht herausbekommen konnten, was es mit ihnen auf sich hätte. Denn das Gemälde schien uns weder eine Stadt noch ein Heerlager zu sein, sondern es war eine Ringmauer, die in sich zwei andere Ringmauern umschloss, eine grössere und eine kleinere. In der ersten Ringmauer befand sich eine Thür. An dem Thore schien uns eine grosse Menschenmenge zu sein, und drinnen in dem Ring waren eine Menge Weiber zu sehen.“

Diese Stelle sollte der Darstellung der Residenz zu Grunde gelegt werden, denn in dem übrigen Schriftchen — einer allegorischen Darstellung des menschlichen Lebens — findet sich nichts Hierhergehöriges. Dagegen scheint eine wohlbekannte Stelle in Wilhelm Meister mit dem Inhalt der Schrift in Zusammenhang zu stehen. Die grosse Ringmauer bedeutet das Menschenleben. Die Menge, welche in das Leben hineintritt *(οἱ μέλλοντες εἰςπορεύεσθαι εἰς τὸν Βίον)* wird empfangen von einem Greise, der als Dämon bezeichnet wird. Der weist sie zur Verführung: dann fallen sie einem Haufen Weiber in die Hände, das sind die Meinungen, Begierden und Lüste. Dann ist noch ein Weib da, die Glücksgöttin; sie zieht umher, nimmt dem Einen, was er hat und giebt es dem Anderen. Wer etwas von ihr bekommen hat, auf den warten vier andere Weiber: die Unmässigkeit, die Schwelgerei, die Unersättlichkeit und die Schmeichelei. Wenn nun die Menschen aus deren Händen in kläg-

lichem Zustande hervorgehen, *παραδίδονται τῇ τιμωρίᾳ*, „so überlässt man sie der Pein“, wie Carl Conz mit Anspielung auf Goethe und doch ganz wortgetreu übersetzt. In der That scheinen die Verse:

> **Ihr führt ins Leben uns hinein,**
> **Ihr lasst den Armen schuldig werden,**
> **Dann überlasst ihr ihn der Pein.**

auf den Anschauungen dieses Dialogs zu beruhen. Die himmlischen Mächte lernen wir dann also sogar mit Namen kennen.

Zu Goethes Gedicht: Das Tagebuch.

In seiner vortrefflichen Arbeit über Goethes Dichtung „Das Tagebuch“ (Euphorion II 644 ff.) weist Niejahr auf Ovids amores III, 7 als die Quelle für den seltsamen Stoff hin. „Das Motiv ist Ovid entnommen, die Form und Art der Behandlung ist Casti entlehnt.“ Lektüre von Castis novelle galanti verzeichnet das Tagebuch unter dem 19. Mai 1808, und Niejahr bezieht wohl mit Recht die Tagebuchnotiz vom 30. August 1808 „Ueber eine Geschichte im Casti'schen Stil und Sinn“ auf den Plan unseres am 22. und 23. April 1810 ausgeführten Gedichtes.

Nun aber die Quelle. Gewiss findet sich die Situation an der von Niejahr angegebenen Stelle, sie findet sich aber auch im rasenden Roland (8, 49—50). Die besonderen Entsprechungen, die Niejahr im einzelnen anführt, sind dort ebenfalls vorhanden, dazu aber noch mehr: die Behandlung des Stoffes in ottave rime und besonders die eigentümliche, moralisch-sentenziöse Einleitung, mit der Ariost ungefähr einen jeden Gesang beginnt und die bei ihm jedesmal die erste Stanze des Gesanges füllt, worauf ohne Uebergang mit dem ersten Verse der zweiten Stanze die Erzählung anhebt wie hier bei Goethe. Diese mit dem freien Inhalte von Ariosts Geschichten so amüsant und wirkungsvoll kontrastierenden moralischen Sentenzen ahmt Goethe

hier lächelnd nach, und er spielt auch darauf an, dass er darin einem Vorbilde folgt:

> Und weil zuletzt bei jeder Dichtungsweise
> Moralien uns ernstlich fördern sollen,
> So will auch ich in so beliebtem Gleise
> Euch gern bekennen, was die Verse wollen.

Am 27. April 1808 plaudert er mit Riemer: Ueber moralische Erzählungen in Stanzen, Inhalt, Form, Reime.

Gries' Uebersetzung des rasenden Roland, der das obige Citat entnommen ist, erschien 1804 bis 1808. Am 1. Dezember 1807 las Goethe den Schluss des dritten Bandes. Wann er den ersten Band mit unserer Stelle gelesen hat, finde ich nicht angegeben. Auch mit Ariosts übrigen Dichtungen beschäftigt er sich 1807 viel. Am 21. April 1810, also am Tage vor dem Beginne unserer Dichtung, liest er noch Schlegels Recension von Gries' Ariostübersetzung. Dagegen ist Beschäftigung mit Ovids amores in der Entstehungszeit der Dichtung nicht nachweisbar.

So ist es wohl möglich, dass die Arioststrophen eine erste Anregung hergaben. Die innere Genesis des Gedichts ist natürlich nicht aus Ariost herzuleiten. Es ist die Geschichte des Mannes von sechzig Jahren, die Goethe hier, das Komische des Stoffes voll ausschöpfend und an das Tragische darin doch auch rührend, gegeben hat.

Ariost hat auch sonst auf Goethes Dichtung gewirkt. Dass „Merlin der Alte, im leuchtenden Grabe“ im kophtischen Liede aus dem dritten Gesange des rasenden Roland stammt, hat Boxberger (Archiv f. Lit.-Gesch. 9, 266) nachgewiesen. Ich möchte noch auf eine weitere Reminiscenz aufmerksam machen. Von dem Idol sagt Mephisto auf der Walpurgisnacht:

> Das ist die Zauberei, du leicht verführter Thor!
> Denn jedem kommt sie wie sein Liebchen vor.

Rasender Roland, 12. Gesang:

> Dieselbe Bildung, mit denselben Tönen,
> Die Roland für Angelikas erkannt,

Scheint Rüd'gern Bradamantens, seiner Schönen,
Die aus ihm selber ihn herausgebannt.
Und hört vielleicht Gradass die Stimm' ertönen,
Hört sie ein andrer, der das Schloss durchrannt:
So wird von allen sie für das erachtet,
Wonach ein jeder nun am meisten trachtet.

Dies waren neue, seltne Zaubereien . . . .

Der Bequemlichkeit wegen habe ich wieder Gries citiert, obwohl hier vielmehr auf Goethes im Tasso so beredt bezeugte Kenntnis des italienischen Originals hinzuweisen ist.

Die Wiederkehr eines eigenartigen Ariostmotivs in Pandora ist oben I, 276 erwähnt.

An den neuen St. Antonius. (5 I, 126).

Herr Bruder,
Welch ein Luder
Bringst du in deine Einsiedelei!
Ohne Zweifel
Dich versucht der Teufel.
Gott steh uns bei!

Mit einer Vermutung über die Beziehung dieser Verse sollte man eigentlich zurückhalten, bis die Art der Ueberlieferung aus dem noch ausstehenden Bande 5 II der Weimarer Ausgabe zu ersehen ist. Ich denke aber, dass die folgende Lösung durch den Apparat des Gedichtes nicht widerlegt werden wird.

Am 9. Februar 1798 heiratete Knebel die Sängerin Luise von Rudorff, mit der er vorher schon vertraute Beziehungen unterhalten hatte. Dass Goethe diesen Schritt missbilligte, zeigt sein sehr zurückhaltender Glückwunsch vom 12. Januar 1798. Die Anrede „Lieber Bruder“ ist in Goethes Briefen an Knebel häufig. Die Einsiedelei ist Ilmenau, wohin sich Knebel vor dem Hoftreiben zurückgezogen hatte.

Eine Theaterrede Goethes.

Die Weimarer Ausgabe bringt 13 II, 239 einen bisher unbekannten Entwurf Goethes zu einer Theater-

rede. „Der nähere Anlass ist unbekannt.“ Ich möchte versuchen, diesen Anlass aus dem Inhalte des Entwurfs nachzuweisen.

Die Schauspielerin tritt auf und schildert den Abstand zwischen ihrem heutigen Erscheinen und besseren früheren Tagen:

Wie komm ich heut unsicher schreitend zu Euch hin,
Die muthig sonst durch Eure freygeschenckte Gunst belebt
Hervortrat, wohl umgeben wie empfangen.
Durch Säulen-Reihen trat ich . . . auf
Durch Tempel, Gärten, Wälder, wie des Dichters Kraft
Hervorgerufen, kam ich her,
Bald fröhlich, traurig bald und bald beherzt,
Gekleidet nach dem Sinn des Ganzen ausgesucht.
Da blickten mir entgegen tausend Augen froh
Von Seite auf und ab und ab und auf.
Sie kreuzten sich und leuchteten erwartungsvoll.

Sie preist die glücklich, denen der Platz ihres Wirkens unverrückt steht, die ihn heute wiederfinden, wie sie ihn gestern verlassen haben:

Glückselig preisen wir . . . der Morgens früh
Wieder (?) anfängt (?)
Glückselig den Handwerksmann der seine Werckstatt
Den Landwirth der seinen Acker . , . .

Ganz anders verhält es sich mit der Sprecherin und ihren Genossen:

Uns ist der Boden alles Handelns weg getilgt.
Was sind wir wenn wir nicht erscheinen, doch wie viel . . .
Wenn wir nicht gesehen werden.
Der einsame Künstler ist glücklich . . .

denn, so dürfen wir ergänzen, er fördert sein Werk in der Stille, und äussere Zufälle können sich nicht roh vernichtend einmischen.

Es ist wohl deutlich geworden, dass der Anlass der Theaterrede in einer Zerstörung des Theaters zu suchen ist, und dass sie für die Wiederaufnahme der Vorstellungen in einem provisorischen, unfertigen Lokale bestimmt war. In einer solchen Lage hat sich aber das Weimarische Theater nur einmal befunden: bei der

Wiedereröffnung nach dem Brande vom 21. März 1825. In Goethes Tagebuch kann man den Anteil verfolgen, den er an diesem Ereignis nahm.

21. März. Nachts brannte das Theater ab.

22. März. Verwirrung deshalb . . . Herr Canzler von Müller, die Geschichte dieser Nacht und des Verfolgs umständlich erzählend . . . Kinder und Enkel waren an der Brandstätte gewesen und erzählten mancherley Specielles von vorgefallenem Unheil.

25. März. Frau von Heygendorf, wegen der Interimsunterhaltung und des neuen Theaterbaus.

Eckermann berichtet unter dem 24. März: „Die Hauptsache ist, sagte Goethe, dass man sich so schnell als möglich fasse und sich so schnell als möglich wieder einrichte. Ich würde schon in nächster Woche wieder spielen lassen, im Fürstenhause oder im grossen Saale des Stadthauses, gleichviel.“

In der That wurden am 6. April nach Goethes Vorschlag die Vorstellungen auf dem Stadthaussaal begonnen, und dafür wird unsere Theaterrede bestimmt gewesen sein. Sie gelangte nicht zur Ausführung: die flüchtig hingeworfene Skizze ist mit Bleistift durchstrichen.

Reminiscenzen in Goethes Dichtung.

1.

In Xenophons Erinnerungen an Sokrates (Buch 4, Kapitel 2) lässt Sokrates spöttisch den Euthydemos sagen:

„Zwar von keinem Menschen, ihr Athener, habe ich jemals irgend etwas gelernt, noch mich, wenn ich von tüchtigen Rednern und Staatsmännern hörte, nach ihrem Umgang gesehnt, auch niemals Sorge getragen, mir aus der Zahl der Sachverständigen einen Lehrer zu suchen, sondern gerade das Gegentheil that ich: ich habe mich stets davor gehütet, von jemandem etwas zu lernen, selbst den Schein des Lernens habe ich ver-

mieden." (Güthlings Uebersetzung, Reklam). Die Uebereinstimmung mit den 1812 entstandenen Versen (2, 267):

> Ein Quidam sagt: „Ich bin von keiner Schule;
> Kein Meister lebt, mit dem ich buhle;
> Auch bin ich weit davon entfernt,
> Dass ich von Todten was gelernt"

ist frappant. Dass Goethe die Memorabilien kannte, ist an sich selbstverständlich und wird zum Ueberfluss durch Briefstellen (IV, 2, 12 und IV, 2, 16) bezeugt. Um den Gedanken ganz unabhängig von Xenophon zu formulieren, hätte Goethe den obigen Satz erst vollständig vergessen müssen, d. h. so, dass die Erinnerung daran auch unbewusst in seiner Seele nicht mehr vorhanden war. Das ist aber nicht wahrscheinlich.

2.

> Die du steigst im Winterwetter
> Von Olympus Heiligtuhm
> Tahtenschwangerste der Götter
> Langeweile! Preis und Ruhm
> Danck dir! Schobest meinen Lieben
> Stumpfe Federn in die Hand
> Hast zum schreiben sie getrieben
> Und ein Freudenblatt gesandt.
>
> (Concerto drammatico; 38, 3).

> Doch von Göttern ist voll der Olymp; du kamst mich zu retten,
> Langeweile! Du bist Mutter der Musen gegrüsst.
>
> (Epigramme, Venedig; 1, 313).

Zwei Reminiscenzen an Herder, Fragmente über die neuere deutsche Litteratur (Suphan 1, 139): „So sehr die Schriftsteller der Journäle sich über ihre Leser erheben: so sind sie doch beide mit einander Zwillinge eines Schicksals. Beide jagt die liebe Göttin Langeweile, die Mutter so vieler Menschen und menschlicher Werke, in die Arme der Musen."

Goethe teilt Mitte Juli 1772 Herder mit, dass er seit vierzehn Tagen zum ersten Male die Fragmente lese. Das ist dann also ein terminus a quo für das Concerto.

3.

„Jede menschliche Seele . . . ist nur ein Produkt zweier entgegengesetzter Triebe. Der eine ist das Bestreben, alles was sie umgiebt an sich zu ziehen, in ihr eigenes Leben zu verstricken und wo möglich in ihr innerstes Wesen ganz einzusaugen. Der andere ist die Sehnsucht, ihr eigenes inneres Selbst von innen heraus immer weiter auszudehnen . . . Jener ist auf den Genuss gerichtet, er strebt die einzelnen Dinge an, die sich zu ihm hinbeugen . . . Dieser verachtet den Genuss und geht nur auf immer wachsende und erhöhte Thätigkeit . . . und so geht er gerade aufs Unendliche . . .“

Diese Stelle aus den Berlin, 1799 anonym erschienenen Reden Schleiermachers „Ueber die Religion“ (S. 6 f.) reiht sich den von Pniower (Goethe-Jahrbuch 1895 S. 165) zusammengestellten Formulierungen desselben Gedankens an, die alle den Anspruch erheben, auf die Faustverse eingewirkt zu haben:

> Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust,
> Die eine will sich von der andern trennen;
> Die eine hält, in derber Liebeslust,
> Sich an die Welt mit klammernden Organen;
> Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
> Zu den Gefilden hoher Ahnen.

Goethe las Schleiermachers Werk am 23. September 1799 und sprach am selben Tage mit Schiller darüber (Tagebuch). Unserer Stelle fehlt zwar das Schlagwort von den zwei Seelen, dafür enthält sie aber die Schilderung der beiden Triebe so, dass sie in Goethes Versen nur in Musik gesetzt erscheint, wie Erich Schmidt in einem ähnlichen Falle sagt. Merkwürdig genug tritt bei Schleiermacher wenige Zeilen weiterhin die umgekehrte Erscheinung auf, eine Reminiscenz an den Faust: „in dem ewigen Wechsel zwischen Begierde und Genuss.“ Die entsprechenden Verse 3249—3250 gehören schon dem Fragment an.

4.

Am 7. April 1825 entlieh Goethe aus der grossherzoglichen Bibliothek: v. Flemming, der vollkommene teutsche Jäger und Fischer, Leipzig 1719—1724, 2 Bände. Darin findet sich eine Stelle, die vielleicht auf die Gestaltung einiger Verse im Faust Einfluss gehabt hat. Im 27. Kapitel des ersten Bandes: „Von den vergrabenen Schätzen und den Geistern, die sie besitzen sollen", heisst es: Man bedenke doch, was alle Jahre viel Bauern auf den Dörffern . . . . aus Geitz und aus Furcht bestohlen zu werden . . . . für Geld vergraben . . . . Ueber dieses ist sowohl in dem dreissigjährigen Kriege als in den älteren Kriegen manche Summe Geldes vergraben worden . . . . Es ist auch wahrscheinlich, dass zu Zeiten der Reformation des seligen Vaters Luthers manche Schätze von den Römisch-Katholischen Mönchen und Pfaffen entweder unter die Erde oder in die Mauern vergraben worden" u. s. w.

Faust, Vers 4931 ff.:

Bedenkt doch nur: in jenen Schreckensläuften
Wo Menschenfluthen Land und Volk ersäuften,
Wie der und der, so sehr es ihn erschreckte,
Sein Liebstes da- und dortwohin versteckte.
So war's von je in mächtiger Römer Zeit,
Und so fortan, bis gestern, ja bis heut.

Die Gleichheit des Gedankens will nicht viel besagen, aber zusammen mit der Gleichheit der einleitenden Wendung wird es doch wahrscheinlich, dass die gelesene Stelle im Faust nachwirkt.

5.

Divan (6, 158):

Hätt' ich irgend wohl Bedenken
Balch, Bochâra, Samarkand,
Süsses Liebchen, dir zu schenken,
Dieser Städte Rausch und Tand?
Aber frag' einmal den Kaiser,
Ob er dir die Städte gibt?

Als Quelle ist Hafis (Elif 8) nachgewiesen. Aber

die Formgebung ist — wenn auch vielleicht nur im Wege der unbewussten Reminiscenz — auch durch Molière, le Misanthrope I, 2 beeinflusst worden.

Si le roi m'avait donné
Paris, sa grand' ville,
Et qu'il me fallût quitter
L'amour de ma mie,
Je dirais au roi Henri:
Reprenez votre Paris . . . . .

Der Gedanke ist ja bei Molière anders gewendet, aber die Combination des Kaisers, des liebenden Dichters und der herrlichen Stadt, die ihm nicht so viel wert ist, wie sein Mädchen, ist doch beiden Stellen gemein und findet sich nicht bei Hafis. Wie sehr man freilich in solchen Dingen auch mit der Uebereinstimmung zu rechnen hat, die aus den gleichen Grundlagen alles Menschenwesens folgt, das zeigt:

6.

Das am 26. Juli 1814 entstandene Divangedicht „Zwiespalt“ (6, 19) schildert die Verwirrung der Seele, wenn Cupido und Mars gleichzeitig auf sie wirken.

Wenn links an Baches Rand
Cupido flötet,
Im Felde rechter Hand
Mavors drommetet, ...
Fort wächst der Flötenton
Schall der Posaunen,
Ich irre, rase schon;
Ist das zu staunen?

Loeper citiert dazu Hafis:

„Wenn dort Sohre Lauten schlaget,
Und Merih die Waffen traget“.

(Sohre = Venus, Merih = Mars). Dasselbe Motiv findet sich auch in Calderons Tochter der Luft und der Anklang an unser Gedicht ist dort noch deutlicher.

Dorther Trommeln und Trommeten,
Mavors kriegerisches Drohn,
Dorther Lieder und Schalmeien,

Amors holden Schmeichelton.
Hör ich . . . .
Zweifelnd steh ich und besorgt“.

(Tochter der Luft, erster Teil I, 1, Gries' Uebersetzung.)

In der ersten Scene des zweiten Teils der Tochter der Luft kehrt dasselbe Motiv wieder:

Giebt den Trommeln und Trommeten
Antwort mit Gesangestone;
Und wie sie streitend durch einander wogen
Anmuthig dieser, jene kriegrisch tobend,
Erklingt in raschem Wechsel
Die Cither Amors und des Mars Trommete.

Goethe scheint die Tochter der Luft erst 1820 kennen gelernt zu haben (an Gries, 5. Mai 1820).

Druckfehler und Verbesserungen.

Band 1.

Seite 9,	Zeile 19 lies	dergleich	statt dergfeich.
„ 53,	„ 7 „	„Beim Nachdenken	„ Beim „Nachdenken.
„ 55,	„ 24 „	Walpurgisnacht das	„ Walpurgisnacht, das.
„ 104,	„ 24 „	Aphrodites	„ Aphroditens.
„ 132,	„ 30 „	Erfindung	„ Empfindung.
„ 140, Anmerkung,	„ 5 „	dort auch	„ auch dort.
„ 161,	„ 2 „	Reihenfolge auf.	„ Reihenfolge.
„ 195,	„ 24 „	der	„ des.
„ 211,	„ 13 ist die Beziehung auf die Tagebuchstelle vom 28. März 1817 zu streichen.		
„ 284,	„ 16 lies: Der alles wollen kann, will auch den Frieden.		

Band 2.

Seite 284, Zeile 28 lies: einen Willkommen."


CANCELLED
WIDENER
BOOK DUE
MAR 11 1981
7110676



47594.65.5
Goethe-Studien /
Widener Library
003388473
3 2044 087 160 651